ニッポンの音楽批評

150年◆100冊

栗原裕一郎　大谷能生

立東舎

CamScannerでスキャン

まえがき

本書の目的は、明治初年前後から令和初頭までのおよそ150年の間に、日本において「音楽」がどのように記述され、語られてきたのかについてを概観するところにある。

……と書くと、きわめてマジメな感じだけど、企画の始まりはそもそも、とーってもクダラナイ会話がきっかけであった。

著者である栗原裕一郎と大谷能生は、とあるトーク・イベントの打ち合わせで同席した際に、具体的に何の本の話をしたのかは忘れたが、「最近は良い音楽批評の本がたくさん出てるよね」ということで、軽く盛り上がった。

「大谷くんと菊地（成孔）さんの本が売れたからさ、出版界的にも、音楽批評がちょっと盛り上がってきたんじゃないかな？」と、栗原。

「そうですかねー。そうだと嬉しいですけどね。まあ、戦前ポップスの研究とか、研究者がどんどん深化させてくれてるので、こちらはありがたいですけど」と、大谷。

「今度どっかで、音楽本だけ取り上げて話すイベントやろうか？　ペルサン（＊ライブハウス荻窪VelvetSun）とかで」

「いいですね。去年の音楽本オール・レヴューとか。ダメなもののボロクソに言ったりして。

CamScannerでスキャン

２人で勝手に賞とかあげちゃったりして。〈中村とうよう賞〉とか作って（笑）」

「ロッキングオン社より先に〈渋谷陽一賞〉を作って誰かにあげる。あと、もっとも適当なライナーノーツを書いた人に〈岩浪洋三賞〉とか。もっとも現代思想かぶれのレヴューを書いた人にあげる〈間章賞〉とか。いくらでもできる（笑）」

「怒られるよ！（笑）」

わははははは（笑）と、その場では悪ノリで面白がっていたのだが、賞はともかく、「音楽批評」についてここらでまとめて取り扱ってみるのは面白い試みなんじゃないか、と、そのとき２人とも思ったわけです。音楽そのものじゃなくて、音楽を巡る言述についての確認。ニッポンの音楽批評の、その歴史的変遷を辿ってみること。

面白い新刊の紹介以外にも、過去の文献を読み返してみると、実は我々が知らないだけで、いろいろとトンデモに面白い「音楽批評」も見つかったりするだろうし、そもそもたとえば、小林秀雄の『モオツアルト』って、「音楽批評史」を書くとすればどんな位置付けになるわけ？　などなど……。

しばらくの準備期間をおいて、キックオフ・イベントとして第０回を行ったのが、記録によると２０１３年の４月。もう10年近く前の話である。書籍化を前提にしてのトーク・イベントとして回を重ね、とりあえず「２０００年前後の音楽シーン」までたどり着いたところで一旦〆て、書籍化作業に入ったのが２０１５年の終わりのこと。不要不急の内容とはいえ、この段階ですでにかなり悠長な仕事ぶりですね。

CamScannerでスキャン

しかしさらに、この後に「栗原が50代にして長男と長女を授かる」という驚きの展開が挟み込まれ、すっかり子育てが生活のメインとなった栗原と相談の上、書籍の構成と内容をあらためて見直し、結果、「日本でこれまでに書かれた音楽の本」をピックアップして紹介するパートと、それらが書かれた歴史的背景を紐解く「通史」の２本立て、という内容に相成った。

この変更の背景となったのが、２人が作業を遅延させている間に広まった、いわゆる「サブスクリプション」サービスである。ネットを介して自身の端末で作品を視聴するこのスタイルは、現在おもにエンタメ方向で活発だが、実は国立国会図書館もここ10年資料のデジタル化と閲覧サービスに力を入れており、「デジタルコレクション」のページで検索すれば、これまで触れることが難しかった明治・大正期の「音楽本」の多くを、自身の端末から！　無料で!!　読むことが可能になったのである。この恩恵をありがたく受けて、本書は「サブスク時代のブックガイド本」として、国会図書館サイトで読める本はＱＲコードでリンク先を掲載しておいたので、気になった本はチェックしてみて欲しい。「契約図書館端末への限定配信」のものも含めれば、２０２１年現在１００冊中およそ55冊が閲覧可能である。音楽書を紹介するやり方としては本邦初!?の試みではなかろうか。

以下、凡例である。

一、本書は１８７６年から２０２５年までを30年ずつに区切り、それぞれの時代の音楽を

CamScannerでスキャン

取り巻く言説の配置を語る「通史」と、その時代に出版された代表的な「音楽の本」を20冊選んで解説する「ブックガイド」によって構成されている。

一、「30年」という区切りは完全に恣意的なものである。あえて言えば、音楽的流行の速度ではなく、生物学的なサイクルを前提に区切ってみた、ということになるだろうか。また「20冊」という数はもっぱらページ数との兼ね合いである。ギリギリ最低限の数だと思う。ご寛恕願いたい。

一、翻訳書、辞典、自叙伝、伝記、ミュージシャンによるエッセイは、極少数の例外を除いて「ブックガイド」では取り上げない。理由：キリがないから。言及が必要と思われる書籍については「通史」で触れる。

一、執筆は、イベントの内容および打ち合わせによる同意を前提とし、第1章、第2章、第3章の前半を大谷が、第3章後半部分と第4章、音楽雑誌のデータのまとめを栗原が担当した。第5章は対談。ブックガイドは両者が（あえてどっちがどっちか明記しなかったが）それぞれ担当している。文責はすべて2人が担う。

一、引用文中の旧字、旧仮名遣いは現行の新字・新仮名に置き換えたが、そのままにした

CamScannerでスキャン

部分もある。

一、文中の敬称は、特別の場合以外省略する。

また、本書には、元になったイベントを反映して、特に「通史」部分に「批評」というワードが頻繁に登場する。「批評」とは大きく言えば、ある物事の内容と価値を判断し、その良否を体系化しながら語ることであろう。ちなみに『広辞苑』(岩波書店、第二版)では、「批評」は、「事物の善悪・美醜・是非などについて評価し論じること」。また「評論」は「物事の価値・善悪などを批評し論じること、また、その文」と書かれている。ほとんど同じですね。本書ではこの辺りを一括りにして、そして一般的には「記録」や「記述」や「感想」と呼ばれるだろうコトバも対象にして、きわめて広く、これまで日本でどのように「音楽」が語られてきたかについてを見ていくことにしたい。

150年分の対象を扱うということで、ケアレスミスなどがないか2人で十分に注意は払ったつもりだけど、探せばまだ色々とホコリが立つ部分が残っているかもしれない。栗原も大谷もアカデミズムとは無縁の、筆耕その他の稼ぎで日々の生活をシノイでいる在野の人間である。この本もとにかく「面白く読めて」「ためになって」「それなりに売れる」ことを目指して書かれている。「ブックガイド」という体裁からも明らかなように、「研究」ではなく「娯楽」のための本であって、ここで語られている「通史」を無前提的に、

CamScannerでスキャン

たとえば「学術論文に引用できるようなもの」みたいに考えてはいけません……と。まあ、5章の終わりが「2025」って未来になってるし……そんな人はいないとは思いますが、先にお断りしておきます。でも、全体の建て付けに関しては、バンバン両手で叩いてもびくともしない、僕が乗っても大丈夫なものだと自負しております。

というわけで、ペリーの来航からストリーミング・メディアまで、ニッポンの音楽とその言説の150年をお楽しみください。

大谷能生

評／太平洋戦争の始まり／狙い撃ちにされたジャズ／敗戦から進駐軍クラブへ／ＣＩＥによるメディア政策と洋楽受容／特殊慰安施設協会ＲＡＡと戦後音楽界／急増するジャズ・バンドと軽音楽大会、「リンゴの唄」／『音楽之友』と『音楽芸術』／『音楽芸術』と音楽批評／その他の新創刊音楽誌／「軽音楽」の変化と新生『ミュージック・ライフ』／漣健児とビートルズ

ブックガイド　１９３６年〜１９６５年の20冊　219

第４章　１９６６年〜１９９５年
批評する主体の確立から解体へ〜サブカルチャーとしての音楽と批評　239

ビートルズ来日の衝撃／ロックンロールとプレスリーの登場／日本的ニューミュージックの時代／『ロッキング・オン』の誕生／流行歌の評価／艶歌礼讃とニューミュージック評価／芸術的植民地主義と美空ひばり／相倉久人と平岡正明／「艶歌」の偽史／吉本隆明の歌詞論と中島みゆき／ミニコミ誌の気分／ニューアカ的音楽批評

ブックガイド　１９６６年〜１９９５年の20冊　299

第5章　1996年〜2025年
対談　アーカイヴィングと「再歴史化」への欲望　321
1996年〜2006年。音楽産業のピーク／90年代の音楽雑誌／音楽雑誌の変化と影響／音楽がコミュニケーションツールに／2006年〜2016年という過渡期／フェティッシュとしてのCD／プレイリストの人気／ゴミを集めて／レビューの役割の変化／2016年〜コロナ時代の音楽／ファンの行動の変化
ブックガイド　1996年〜2025年の20冊　377
あとがき　395
付録　音楽雑誌リスト　396

CamScannerでスキャン

第4章

1966年～1995年
批評する主体の確立から解体へ～
サブカルチャーとしての音楽と批評

CamScannerでスキャン

ビートルズ来日の衝撃

日本において音楽評論という仕事が確立され、世間一般から認められるようになったのは、戦後になってからだ。もちろん音楽評論という分野は戦前から存在したが、当時はまだ副業みたいなもので、それだけで食っている人はいなかった。それが大きく変わってくるのが、ビートルズが来日した66年前後からだ。音楽評論といえば、それまではクラシックやジャズ中心だったが、その頃から対象がロックを含むポピュラー音楽全般に広がった。（田中勝則『中村とうよう　音楽評論家の時代』二見書房）

ビートルズ来日の衝撃によって、ポピュラー音楽も論評の対象に値するものであるという認識が生まれ、批評を求める読者も出てきて、音楽評論家が職業として確立していくことになるわけだが、衝撃が評価へと転じるまでには実はまだ数年の時差があった。

来日当時、ビートルズを評価する批評言語は本邦にはまだ存在していなかった。マスコミの狂騒があったばかりだ。

インタビューも2本、実現されただけに終わった。来日公演の主催である読売新聞社ですら取材を許されなかったほど報道が極度に制限されていたからだ。

ひとつは、言うまでもなく星加ルミ子率いる『ミュージック・ライフ』である。完全に別格の扱いで、来日2日目にホテルの一室で独占会見を許された。同誌はビートルズのメンバーに「シェー」のポーズ（赤塚不二夫『おそ松くん』でイヤミが決めるギャグ）をさせることに成功、来日特集号である1966年8月号に華々しく掲載した。

もうひとつは、音楽評論家の湯川れい子による単独取材である。湯川は読売新聞社が企画した特集号の監修にあたっていたが、コメントすら取れず困り果て、招聘プロモーターである協同企画（現・キョードー東京）の永島達司に頼み込んで機会を作ってもらった。取材の成果は『週刊読売』1966年7月16日号臨時増刊に発表された。「成功した単独訪問　ゴキゲンだったビートルズ」と題された湯川の記事は2ページ、「私は、だれでしょう。ま、それはいいわね、ファンの一人です。どこからかはいってきたの」と始まる雑談が記録されている。内容はほとんどないが、身分を明かさぬ突撃取材でそれ以上踏み込むのは難しかっただろう。

もっとも、ポピュラー音楽に関する批評やジャーナリズムが未発達だったのは日本に限ったことではなかった。電子音楽誌『エリス』20号（2017年9月）の渋谷陽一との対談「ロック・ジャーナリズム50年の変遷」で、ピーター・バラカンが次のような発言をしている。

日本に限らず、ロック・ジャーナリズムそのものが、『ローリング・ストーン』が

創刊されるまでは向こうにもなかったと思う。それまでは、基本的に写真を載せていて、表面的なインタヴューはあっても、好きな色は何ですか、とかね、そういうのが多かった。そこにいきなり、『ローリング・ストーン』が出てきて、おっ、こういう雑誌が出来たのかと驚きました。イギリスなんかでも、ロックを真面目に語ろうとする人たちが登場して、ロック・ファミリー・トゥリーズで有名なピート・フレイムの『ジグザグ』なども出てきた。

それで、74年に日本にきて、シンコー・ミュージックに入社して、そこで出していたこともあって、主に『ミュージック・ライフ』とかをみていたんだけど、『ミュージック・ライフ』を初めてみたときは、昔のイギリスに戻ったような感じがした。

『ローリング・ストーン』は１９６７年、『ジグザグ』は１９６９年の創刊である。ポピュラー音楽をめぐる状況は欧米も日本も似たり寄ったりだったわけだ。

来日前のマスメディアは総じてビートルズに批判的だった。ＴＢＳの対談番組『時事放談』でビートルズについて酷評、というより文字通り放言した、細川隆元（政治評論家、衆議院議員）と小汀利得（経済評論家）という2人の古老が引っ張りだこで重宝されていたことにメディアの気分がよく出ていた。次第にビートルズを称えるトーンが増えてきたものの、彼らが日本を離れると、熱狂は潮が引くように冷めていった。

1966年10月に来日後初めてとなるアルバム『リヴォルヴァー』が、続いて1967年7月に『サージェント・ペパーズ・ロンリー・ハーツ・クラブ・バンド』が発売された。後者については大手新聞にもレビューが出たのだが、なかなかお粗末なありさまである。

> やたらに長い英題だが無理に訳せばペッパーズ（こしょう）軍曹の孤独なクラブバンドということ。音楽を聞いてもかなりムーディーな感じのものにしている。（『東京新聞』1967年7月2日付朝刊）

> こんどのはインドの楽器を使ったりして最近流行しはじめた「前衛ロック」をとりいれている。ジャケットのデザインに300万円も支払ったというが、ビートルズもそろそろ話題の演出が必要になってきたようだ。（『朝日新聞』7月17日付夕刊）

ビートルズへの理解はむしろ、彼らの楽曲のカバーにより深められたのだと、『「ビートルズと日本」熱狂の記録』（シンコーミュージック）の著者・大村亨は指摘している。来日をきっかけにビートルズという名前だけが世間に浸透していた中、ブラザース・フォアをはじめとしたフォーク系アーティストや、ラムゼイ・ルイス・トリ

オ、ウエス・モンゴメリー、といったジャズ系アーティスト、パーシー・フェイス・オーケストラやフランク・プウルセル・オーケストラといったイージー・リスニングなど、様々なジャンルによるビートルズのカヴァー・ヴァージョンが多くリリースされ、ラジオでもオンエアされた。ロックなど聞きつけない日本のおとなは、これらカヴァーを通じて初めて楽曲の良さに気づき、66年の来日で名前や格好だけは覚えたビートルズと、ミュージシャンとしてのビートルズが初めて結びつくようになる。

ビートルズの衝撃は、レコード・ライナーノーツが日本独特の発展を遂げる契機にもなった。ライナーノーツ自体はＳＰ盤の時代から存在していたが、レコード会社の担当者が無署名で基礎情報を書くケースがほとんどだった。ＬＰの場合はＳＰよりさらに簡単な情報がジャケット裏に記されるに留まっていた。ＳＰのほうが売れ筋商品だったからだ。

こうした状況がビートルズの登場を境にがらりと様変わりした。アーティストの経歴や活動、アルバムの位置付けや収録楽曲の解説などを詳細に記したテキストが音楽評論家によって書かれ、歌詞の対訳とともに別紙に印刷されて、特典として封入されるようになる。

さらに60年代後半から70年代初頭にかけてのロック革命といわれる時代を境に、音楽の流行に歩調を合わせるように、ライナー・ノーツもそれまでのコマーシャ

ルなポップス、アイドル色の強い内容から、アーティストの個性的な音の分析、その形成にいたる過程や主張など、多彩な視点から書かれるようになった。（かまち潤『ライナー・ノーツってなんだ!?』アルファベータブックス）

ポピュラー音楽評論家へのニーズが増し職業として確立していった背景には、音楽市場における洋楽のシェアが拡大していたことがあった。1950年代から洋楽シェアは高まる傾向にあり、1968年の45%をピークに、70年代前半まで40%超えという高い比率で推移したのだ（生明俊雄『二〇世紀日本レコード産業史』勁草書房）。ちなみに2020年度のフィジカル媒体全体の生産数の中で、洋楽が占める割合は11%である（日本レコード協会調べ）。

ロックンロールとプレスリーの登場

日本市場で洋楽のプレゼンスが増したのは、英米の音楽市場の著しい成長が波及した結果だった。ロックンロールの隆興、とりわけエルヴィス・プレスリーが起爆剤になったのだが、ロックンロールとプレスリーの登場は、音楽ジャンルがひとつ、スーパースターがひとり誕生したというだけに留まらない意味を持っていた。それはロックンロールが若者文化（ユース・カルチャー）であった点に求められる。

ここで起こった変革を、アメリカ文学者・ポピュラー音楽研究者の大和田俊之は「ロックンロール以前に「若者」は存在しない」(『アメリカ音楽史』講談社選書メチエ)と表現している。「政治/文化/経済的なカテゴリーとしての「若者」はこのときはじめて誕生したのだ」と。

朝鮮戦争や、反共思想の高まりを受けたマッカーシズムによる共産主義者およびシンパの排斥(通称「赤狩り」)、人種差別問題の顕在化など、経済的繁栄とは裏腹に閉塞感がいや増していくアメリカ社会の中で、ロックンロールは「若者の反抗」だと言われた。ここで兆した「反抗」の意識が、60年代のカウンター・カルチャー運動へつながっていく(のだが、捻れと断層がある。ロックンロールは政治に歯向かう表現としては単純すぎた)。

このとき「反抗」する「若者」と見なされたのは「ティーンエイジャー」だった。豊かになった社会で自由になる金を得た10代がロックンロールのレコードの主な購買層だったからだ。音楽産業も彼らを当て込んだレコードを供給し始め市場が確立した。

だが、ロックンロールは50年代いっぱいで衰退する。プレスリーの徴兵を筆頭に、事故(死)や女性スキャンダルなどで人気ロックンローラーたちが50年代後半に立て続けに消えたからだ。ペイオラ・スキャンダルと呼ばれた不祥事で影響力のあったDJたちが業界から追放されたことも追い討ちをかけた。

ロックンロールと入れ替わるように、フォークが、ベトナム戦争と公民権運動を背景に「反抗」の音楽として台頭してくる。

ロックンロールとフォークは、どちらも「反抗する若者の音楽」であったが、音楽性、メッセージ性以上に決定的に異なる点があった。ロックンロールがシングル盤中心だったのに対し、フォークは主にLPで提供されたことだ。ロックンロールのファンは小遣いの少ない下層階級のティーンエイジャーだったが、フォークのファンは小金を持った中産階級のインテリ大学生であり、マーケットがまったくというほど違っていたのである。

その事情はミュージシャンにもある程度共通したことだった。プレスリーは高校卒業後トラックの運転手をしており、ママの誕生日のプレゼントに自主制作でレコードを吹き込んだのがデビューのきっかけだった。対して「モダン・フォークの父」と呼ばれたピート・シーガーは、超エリート音楽家の家庭に生まれ、中退したとはいえハーヴァード大学で社会学を学んだ経歴の持ち主だった。ボブ・ディランにしても、親に諭されて渋々とはいえミネソタ大学に進んでおり、大学にはすぐに行かなくなったものの、ミネアポリスのディンキータウンにたむろしていたビートニクだの詩人だの急進左派だのに影響されて、それまでのめりこんでいたロックンロールに見切りをつけ、トレンドだったフォークに転身したのである。

ロックンロールの軽妙な力強さが色褪せて感じられるほど、フォークは二〇歳のボブにとっては最先端の音楽だったわけである。フォークが主にギター弾き語りで、簡素で、一見ロックンロール以上にカジュアルな容体の芸能でありながら、

社会状況や歴史認識、民族意識まで描き伝える極めてシリアスな音楽であることは重要である。（湯浅学『ボブ・ディラン』岩波新書）

ボブ・ディランは、1965年に出演したニューポート・フォーク・フェスティバルで、アコースティック・ギターをエレクトリック・ギターに持ち替え、ブルース・バンドをバックにステージに立ち、フォーク・ファンから大ブーイングを浴びせかけられた。

この瞬間からアメリカのロックは始まったとも言われる有名なエピソードだが、きっかけはちょっとしたトラブルだった。

ディランの出番の前日にポール・バターフィールド・ブルース・バンドが出演したのだが、この白人ブルース・バンドを、ホストを務めていたアラン・ローマックスが侮蔑的に紹介した。ローマックスが実際に何と言ったか記録が残っていないようなのだが、白人のブルジョアでもブルースを演奏できるそうですよ皆さん、といった具合のことをしゃべったらしい。

ローマックスは、フォークやブルースのルーツ発掘に重要な役割を果たした民俗音楽学者で、60年代からのフォーク・リバイバルも彼が牽引した面が大きかった。つまり原理主義的な権威で、電気楽器を蔑視していた。ローマックスの態度に、ディランと、ディラン、バターフィールド・バンド双方のマネージャーだったアルバート・グロスマンは激怒し、グロスマンはローマックスと殴り合いの喧嘩を始めた。この喧嘩を見てディランは翌日の

ステージをバターフィールド・バンドとやろうと思い付き、アコギをエレキに持ち替えてステージに立ち、3曲演奏したのである。

プロテスト・フォークのリーダー、時代の代弁者のレッテルを自分に貼り祭り上げようとする風潮にうんざりしていたディランが、ローマックスの教条主義に触発され、フォークの既成概念を壊しにかかったというのがディランの行動に対する解釈として一般的である。

当時のフォーク・リスナーにとってロックは商業主義の手先であり、民衆の心情を代弁するフォークとは敵対する音楽だった。エレクトリック・ギターは資本主義の象徴だから、正義を主張する者が手にするのはアコースティック・ギターでなくてはならなかった。フォークのアイコンであるディランがアコギを捨てエレキを取りロックへ転向したことは、許しがたき裏切りに映ったのである。この事件については、太田睦『ボブ・ディランの転向は、なぜ事件だったのか』(論創社)が微に入り細を穿って検証している。当時の世相、関係者のバックグラウンドや事件の時点での立ち位置と関与のあり方、ディランという個人の来し方などを、信頼できそうな資料に限定して当たり直し、多角的総合的に捉えた、音楽批評としても優れた1冊である。

しかし実のところ、ディランがエレキを抱える以前から、「プロテスト・フォークが今は売れ線である」と目をつけたレコード産業がフォークの商業化を進めていた。だからこそ、中産階級のインテリというターゲットに向けて、安いシングル盤ではなく高いLP盤

CamScannerでスキャン

で供給されたのである。

ニューポート・フォーク・フェス以降、ディランへの強い風当たりはしばらく続いたが、プロテスト・フォークの主要誌である『シング・アウト！』の編集者だったポール・ネルソンは、同フェスの直後から何度か、旧知だったディランを支持する記事を同誌に寄せた。ロック批評の草分け的な存在であったネルソンがディランを擁護してみせた反響は小さくなかったようで、2006年の訃報でも特記されていた。

日本にもネルソンの記事に刺激された者がいた。中村とうようは、ネルソンがディランの『ハイウェイ61』とビートルズの『ラバー・ソウル』を並べて「ニューミュージックの金字塔である」と書いたことに、これぞロックとフォークを止揚し、これからの音楽を指し示す言葉だと膝を打ち、数年後に創刊する雑誌を『ニューミュージック・マガジン』と名づけることになる。もっともネルソンのディラン擁護は孤軍奮闘で、ディランを吊し上げる論調が支配的であることにいたたまれなくなったネルソンは『シング・アウト！』から身を引き、80年代にはロック批評の筆自体を折ってしまうのだが。

ともあれディランの奮闘により、フォークとロックは対立から融和に向かいニューロックとなり、フラワームーブメントへとつながっていった。この時期のロックを「ニューロック」と呼ぶのは日本独自らしいのだが、本書は日本の音楽批評に関する本であるので積極的に採用したい。

1969年8月のウッドストック・フェスティバルの成功で、ニューロックは、カウン

ターカルチャー、ラブ&ピースの象徴となったが、同年の冬には状況が急転する。ローリング・ストーンズが開催したフリーコンサートの失敗、殺人事件まで起こったいわゆる「オルタモントの悲劇」が、ニューロックやヒッピームーブメントの理想に冷水をかけたのである。実はウッドストックの成功は例外的で、前後して各地で開催された大規模ロック・フェスでは暴動や事故が絶えなかった。

〝愛と平和のウッドストック・ネーション〟と称揚されたばかりのユートピアが、実はガラスのようにもろくて矛盾に満ちた幻想であることをこれらの事件は物語っていた。（北中正和『ロック史』立東舎文庫）

一方で、ロックの商業化は急速に進んだ。ウッドストック・フェスティバルの記録映画は大ヒットして500万ドル以上の興行収益を上げ、利益分配をめぐって訴訟合戦が起こった。レコード売上におけるロックのシェアは急激に拡大しており、ロック・ミュージシャンの契約金は60年代半ばから後半にかけての数年間で10倍近くに跳ね上がった。レコード産業の規模自体がロックLPの売上のおかげで倍増していた。

「オルタモントの悲劇」をもって60年代カウンターカルチャーは終焉を迎えたとされることが多いが、ロックにまつわる幻想は悲劇後も漂い続け、ロック・ビジネスは70年代にさらに巨大化していくことになる。

日本的ニューミュージックの時代

日本版のプロテスト・フォークである、高石ともやや岡林信康らの関西フォークが浮上してくるのは1968年頃で、翌69年8月に開催された全日本フォーク・ジャンボリー、通称中津川フォーク・ジャンボリーで一躍衆目を集めた。日本のこの大型フェスがウッドストック・フェスティバルに先立って開催されたという事実は、カウンターカルチャーの世界同時性を象徴していただろう。だが、労音（勤労者音楽協議会）と音楽舎（旧・高石音楽事務所）の共催によるこのフェスは71年の第3回で終わった。第3回のフェスでは、観客があらゆる出演者に「帰れコール」を浴びせかけ、「ジャンボリー粉砕！」と叫んで暴徒化しメインステージを占拠、商業主義批判などの「討論」を始めてしまい続行が不可能となった。占拠した若者の多くは、労音–関西フォークと対立していたべ平連系だったと言われる。

そんな中、サブステージで吉田拓郎が「人間なんて」を2時間近く熱唱したことが、第3回中津川フォーク・ジャンボリーを象徴する事件、岡林信康から吉田拓郎にフォークの覇権が移ったことを象徴する事件として語り継がれ伝説化した。

翌72年、吉田拓郎は、インディペンデントのエレックからメジャーのCBS・ソニーへ移籍し、「結婚しようよ」「旅の宿」など立て続けにヒットを飛ばし時代を画した。拓郎の転向以降、井上陽水「傘がない」、かぐや姫「神田川」などプロテスト色皆無な極私的傾

向のヒットがフォークに増え「四畳半フォーク」と呼ばれるようになる。拓郎はほどなく森進一に「襟裳岬」を提供するなど歌謡界にも進出していった。なぎら健壱は『日本フォーク私的大全』(ちくま文庫)で「アングラ・フォークと呼ばれた新しい形態の音楽は、あの71年の中津川で終わり、それから何年もしない内にそれより新しい音楽を生んだ。フォークと歌謡曲の垣根を取り払い、ニューミュージックへの道を切り開いた吉田拓郎」と総括している。

ここでなぎらが言っている「ニューミュージック」は、ポール・ネルソンが唱え中村とうようが採用した用語と、言葉は一緒だが中身は別物であることに注意したい。ネルソン的ニューミュージックの夢が潰えたあとに、フォークやロックが歌謡曲と野合する日本的ニューミュージックの時代が訪れるという、言葉の綾だが紛らわしい関係になっている。『ニューミュージック・マガジン』が創刊した1969年4月というのは、ネルソン的ニューミュージックの理想が花開くやたちまち枯れ、反商業主義を標榜した文化が商業化していくまさに端境の時期にあたっていたのである。

中村とうようによる創刊の辞はこういうものだった。

> いまやロックは、新しい若者の大衆文化として、重要な役割をになうようになっているのだから、文化論的な立場から、ロックを正当に把握するための活字メディアが必要だ……というのが、この雑誌の発刊の趣旨なのだが、正直いって、

自分でもよくわからないところもある。ロックがこれからどんな方向に発展して行くのか、みなさんといっしょに見守り、考えて行きたい。

だが、「文化論的な立場」から「大衆文化」として「ロックを正当に把握」しようとする音楽批評は、対抗文化であったはずのニューロックが、敵である体制側、商業主義や資本主義に取り込まれてしまった現実を見据え、そのジレンマをどう解釈し受け留めるべきかという方向へ向かっていかざるをえなくなる。

その年の暮れにニューロックに死亡宣告が訪れるなどとは夢にも考えていなかった創刊直後の誌面に漂うのは、むろんニューロックを盛り立てていこうという気概で、反体制運動との関連も直截に扱われていた。「アメリカ文化革命におけるロック」（矢部波人、１９６９年９月号）、特集「想像力の解放区としてのロック」（10月号）、特集「運動の中のロック」（12月号）といった見出しが目を引く。

特に10月号の特集中の「ニュー・ロック・リポート　オレたちにとってのロック」（西山正・池田信一）は、ウッドストックの成功に興奮を隠さずに、

「行こうか」
「行こう」
オレたちは街に出た。ロックをさがして。

と、大学生から高校生、果ては小学生にまでニューロックに関するアンケートをとって歩くという、なかなかたがの外れた記事で興味深い。設問はこんな具合である。

①ロック、どう思う?
②ドラックって言葉のイメージ?
③フリー・セックスについては?
④ヒッピー、好き?
⑤全共闘、どう思う?

都立杉並高校反戦委員会・LOVE派を標榜し、「愛も自由も平和もある無政府共産制社会の実現をめざしている」というB君(二年生)は、「武装叛乱から武装蜂起に進む以外、革命の道はないと思うんだ」と語ったそうだ。

北中正和は『ロック史』で、60年代中盤から後半、アメリカのレコード会社ではCBSがとりわけロック・ミュージシャン獲得に積極的で、「〝ロック・マシーン〟〝革命家たちがCBSにいる〟といったキャンペーンでロックの売り上げを急増させた」ことを指摘している。『ニューミュージック・マガジン』も、商業化が進む気配に対する懸念からか、1969年11月号で「ニュー・ロックのレコードを考える」と題した座談会を組み、レコード会社6社のディレクターを呼んできて「ちょっと出過ぎじゃないか」などといった話を

CamScannerでスキャン

させている。だが、その前号10月号に載ったCBS・ソニーの広告は、同社の扱うニューロックのレコード・ジャケットをずらりと並べたビジュアルに、「ニュー・ロック——それはロック革命の戦士たちの血と汗と涙の結晶。壮絶な闘いの足跡。その闘いは無限・無数ゆえに、残された結晶にも足跡にも、定義なし、規格なし、キミが感じるニュー・ロックを選んでください」というコピーを添えた商品化の進行具合を報告するかの代物で、2号続けて読むと質の悪い冗談のように見えてしまう。

『ニューミュージック・マガジン』が、ニューロックの理想の挫折と商業化という問題に向き合い始めるのは70年代半ば頃からのことだ。もっとも決定的だと思われるのは、1977年4月号での、後藤美孝・戸井十月・中村とうようによる鼎談「ロックを取り巻く七〇年代の文化状況を総点検する」である。

アメリカにおけるヒッピー幻想の破産と、ロックに文化革命を見たことの誤謬性、マリファナによる意識変革というまやかし、意識産業に絡め捕られてしまったロック批判といったあたりが話題の中心で、中村がロックにほぼ見切りをつけてしまっていることがわかる。50年代のロックンロールが商業主義に取り込まれたのと同様に、ニューロックも体制に取り込まれてしまった、同じプロセスが反復されただけだった、というのが中村の出した結論だった。

注目したいのは、ロックンロールおよびニューロックの敗因を、黒人音楽性が薄れていった点に求めていることだ。「ロックから黒人的な性格が消えて行くのと、ロックが変革

の意味性を失うのとは、同じことの裏と表なんですね」

ウッドストック・フェスティバルについても「完全に白人のお祭り」であり、「単に人が集まってユートピア幻想をわかちあったというだけのこと」と180度近く評価を変えてしまっている。ウッドストックに関しては別の記事だが、音楽評論家・福田一郎の「みんなあれを〝精神的な成功〟と見ているけれど、あれは商業主義の成功なわけよね」という発言が残っていたりもする（1977年12月号）。中村は、オルタモント・フェスの失敗も、警備のヘルズ・エンジェルスに刺し殺された青年が黒人だったことに帰していた。

ロックに失望し批判を繰り出すようになるのと前後して、中村とうようはジャズ評論に手を伸ばしている。後述する相倉久人や平岡正明らの影響だったと、田中勝則『中村とうよう　音楽評論家の時代』には書かれている。出自からしてワールド・ミュージックへの志向が強かった中村は、やがて西欧文明自体に見切りをつけ、「第三世界」の音楽の可能性に賭けると宣言するにいたる。

> マルクス主義も、しょせんは西欧文明の産物でしかなかった。現代社会主義の官僚主義への転落も、労働運動の福祉国家的体制内化も、ひっきょうはそうした西欧文明の生み出したものはすべてダメであって、第三世界解放革命によって乗り越えられるべき運命にあるということの表われなのだろう。（中略）結局ヒッピーの指し示した方向も、西欧文明のコンテクストの中でのオルタナティヴにす

CamScannerでスキャン

> ぎなかった。だからすぐに無力さを露呈し、体制内化され、西欧文明の命運とともに潰え去るほかなかった。当然、60年代ヤング・ホワイトたちの先進的音楽であったロックも、同じように、いずれは第三世界の音楽に主導権を奪われざるを得ないのだ。(『ニューミュージック・マガジン』1977年12月号)

中村はロックの死を次のように総括した。

> 80年代の今日、体制支配者による巧妙な大衆の意識操作、意識支配が広範に行なわれ、秩序の内側にいる大衆の感覚が急速に平準化しつつある中で、毒にも薬にもならないような凡庸な音楽を定期的に与えられることに慣らされてしまった無感動な大衆(ほんとうの意味でのアノミー)に向けて、全然ハミダさない偽ポピュラー音楽が音楽産業内の生産システィムによって作られ、垂れ流されるような状況が、生まれて来ている。こうして、アメリカを中心とする先進資本主義圏では、ポピュラー音楽の死滅が始まっている。(『大衆音楽の真実』ミュージック・マガジン社)

1980年1月、『ニューミュージック・マガジン』は『ミュージック・マガジン』へと誌名を変更した。

CamScannerでスキャン

『ロッキング・オン』の誕生

1972年に渋谷陽一が創刊した『ロッキング・オン』は、『ニューミュージック・マガジン』を仮想敵に据えて始まった音楽誌だった。

ただひとつ目的といえば、七〇年当時の意識的ロック・ファンに最も大きな影響力を持っていたニュー・ミュージック・マガジンを全ての部分で超えるのだ、というのが目的といえば目的であった。（『メディアとしてのロックン・ロール』ロッキング・オン）

創刊時のメンバーは、渋谷のほかに、岩谷宏、橘川幸夫、松村雄策、それから各人が声を掛けた何人か。創刊号の巻頭には、当時21歳の渋谷による「我々は現在のロックジャーナリズムに対して一切の希望を持たないし、直対応的な怒りも持たない。ただあるのは冷たくさめた視点だけである」という一文で始まる宣言が掲げられていた。

『ロッキング・オン』は隔月刊の投稿ミニコミ誌として始まり、翌73年の第4号から取次経由の商業雑誌となった。77年10月号から月刊となり現在に至る。商業誌化したといっても順風満帆だったわけではなく、第2号で早くも資金繰りに詰まっていたが、渋谷は母や

親類から援助を募り、意地で雑誌を維持したのである。

一回性だけのメディア、それは何の武器にもなりはしない。素人のおそまつな冒険主義と英雄主義を満足させるにすぎないのである。

何事でもそうだが、それが自立したパワーと必然性を持ったものでない限り、現実に対する力とはなり得ないのである。赤字を覚悟で好き放題の雑誌を作る事より、同人誌のような素人雑誌を経済的に自立させ、それなりの部数のメディアへと組織する事の方が何倍も困難な事なのである。（同）

ロック雑誌の域を超えたメディア企業グループへロッキング・オン社を発展させていく経営者的感覚と意識がすでにうかがえる。

『ロッキング・オン』的批評と言うとき、「ロックをダシにした自分語り」「ロキノン文体」云々と揶揄を込めて形容されることが多い。これは、投稿誌という場において主宰者と読者の間でいわば創発的に形成されていった文章の傾向が、商業誌化が進むにつれ方法論として練り上げられていったものと見ることができるだろう。

初期ロキノン文体が作られるにあたって読者に影響を及ぼしたのは、渋谷よりも、文学青年だった橘川幸雄と、当時最年長の30歳だった岩谷宏の文章だったようだ。

橘川は自分こそが「ロキノン」だったと回想している。

当初から僕には、ロック雑誌というものが、ロックについて書いてあるものではなく、ロックによってインスパイアーされた自分の事を書くべきものだと思っていた。（『ロッキング・オンの時代』晶文社）

橘川が第2号に寄せた原稿は、なんと短歌だった。

突然にローリングストーンズ聴きたくなりし吾の転がる斜面知らねば

岩谷の影響は、音楽評論家の篠原章が指摘している。

岩谷の評論は、ロックを素材にしながら時代を主体的に語る。逆に時代を語りながらロックを主体的に評価するといったものが多かったが、お世辞にもわかりやすいとはいえなかった。が、岩谷の文章にはロックに捧げる情熱が溢れており、そこが若い読者を惹きつけていたにちがいない。（『日本ロック雑誌クロニクル』太田出版）

2021年に大著『デヴィッド・ボウイ　無（ナシング）を歌った男』（岩波書店）を上梓した表象文

化論の田中純も若かりし頃、ボウイに「文化革命」を見た岩谷の文章に刺激されたそうだ。「ロックは思想である」というのが、渋谷にも岩谷にも共通した理念であり、その理念において『ニューミュージック・マガジン』に対抗しようとしていた。中村とうようの思想は詰まるところ反体制、反資本主義であるから、商品になってしまったロックは否定されてそれでお仕舞いである。『ロッキング・オン』は、中村に対するカウンターとして自己の思想を形作った行きがかり上もあってだろう、ロックは売れて影響力を持ってなんぼであるという論陣を張ったが、一方で渋谷は、フォリナー、ジャーニー、スティクス、REOスピードワゴンなどのいわゆるスタジアム・ロックを「産業ロック」と呼んで唾棄するようになる。

僕が過剰なほど産業ロックに反応するのは一種の危機感からなのだ。ロックがこれまでジタバタしながらも進んで来た試行錯誤の歴史を全て御破算にしてしまうような不安を産業ロックは僕に与える。何か非常に実もフタもない、という気がするのだ。ジョン・ライドンならずとも「ロックは終わった。」と言ってみたくなるのである。（『ロック微分法』ロッキングオン）

1983年の文章である。一情緒的で類型的なメロディー、大仰なアレンジ、やたら厚い音、歌いあげるような唱法。日本のシンガーでいうならアリス。あれに近いものがあ

る」とより具体的に渋谷は描写してみせるのだが、これは先に見た、商業化したロックに対し中村とうようが渡した引導のほとんど変奏のように見える。

篠原は、中村とうようと渋谷陽一がともに詩人で思想家の吉本隆明の影響下にあったことを指摘し強調している。

渋谷の批評に対する理念は独特である。それは手段であって目的ではない。批評が表現手段として持つパワーに重きは置かれていたが、その一方で、優れた音楽批評が文学作品になるのは自明なことだと考え、文芸批評を規範としていた節もあった。

音楽を文学的に読む、これがスタート時点における僕の素朴な方法論であった。(『音楽が終った後に』ロッキングオン)

だが、渋谷の批評からは言うほどの「文学性」は看取できない。音楽批評を文芸批評に近づけるべく実践してみせたのは、むしろ岩谷や橘川だっただろう。特に岩谷の、抽象的な思索から論理を飛躍させ心情に訴えかける語り口は、小林秀雄の得意とした書きぶりによく似ていた。渋谷はDJを務めていたNHKのFM番組で「ロック批評にはなぜ小林秀雄がいないのか?」と漏らしたことがあったそうだ(若林幹夫「吉田秀和は〈偉い〉、しかも客観的に」『クラシック・スナイパー7』青弓社)。クラシック評論における小林『モオツァルト』の影響の大きさを踏まえると、戦後日本の音楽批評は全般に小林の影響を何か

しら被っていたと言うこともできよう。というより小林的な印象批評は、あらゆるジャンルに類型を見つけることのできる、戦後批評のプロトタイプにして呪縛である。

ところが渋谷は、音楽を文学的に語ることは不毛だと理念を曲げていく。

音楽を、文学的論理で語るのではなく、音楽そのものの論理で語る、それができない限り音楽批評はその自立性を獲得する事ができない。(『ロック微分法』)

これも1982年の文章である。渋谷の執筆量はすでに落ちていたが、これ以降ごく限られた対象についてしか書かなくなる。岩谷と橘川は1981年に『ロッキング・オン』を去っていた。商業化したロックと産業ロックの違いは何か、自立した音楽批評とは具体的にはどういう姿をしているのかに対する答えは批評というかたちでは提出されないまま、渋谷は編集者、経営者に活動の重心を移していった。

流行歌の評価

中村とうようの商業ロック批判、渋谷陽一の産業ロック批判はともに、まったくアバンギャルドでもない、毒にも薬にもならない凡庸な音楽が、音楽産業によって大量生産され、大衆に大量に売れている。そのことによって真実のポピュラー音楽が死に瀕している、と

CamScannerでスキャン

いうものだと要約できる。これは、終戦直後に、進歩的文化人たちが流行歌を批判したのとほぼ同じロジックである。だが、流行歌が類型的イメージを弄び大衆に媚びるだけの代物にすぎないという批判は、それゆえに大衆の心情に寄り添い代弁しているのだという擁護に容易に反転しうる。

この方向で戦後まず流行歌を評価してみせたのは、思想哲学雑誌である『思想の科学』だった。やがてリベラル知識人の代表格となる鶴見俊輔が、学際横断的に同人7名を集めて1946年に創刊した雑誌で、同人たちを中心にほどなく「思想の科学研究会」が結成された。プラグマティズムの多元主義を旨とし、アカデミズムと在野の交流を重視した研究会であり、『思想の科学』はこの研究会の機関誌というかたちになった。

思想の科学研究会は1950年に『夢とおもかげ　大衆娯楽の研究』(中央公論社)を世に問うた。大衆小説、流行歌、映画、演劇、浪花節、落語など大衆文化に関する研究・批評集である。流行歌に関する論文は次の3つだった。

「日本の流行歌」(南博、社会心理学者)
「現代流行歌曲について」(園部三郎、音楽評論家)
「流行歌の実態調査」(乾孝、心理学者)

20年後の1970年に、『夢とおもかげ』から流行歌のパートだけを抜粋し、新たな論文も加えて大幅に増補して編集し直したものが『流行歌の秘密』(文和書房)という題で再版され、1979年にもさらに増補した版が発売された。『増補版　流行歌の秘密』(文和

書房）が古書を一番探しやすく、今あげた論文3本も加筆を加えて再録されている。

園部三郎は研究会のメンバーではなくゲスト寄稿者で、流行歌批判の急先鋒だったクラシック評論家である。園部の論の主旨は、『夢とおもかげ』より2年早く上梓していた『民衆音楽論』（三一書房。ブックガイド参照）の流行歌批判と大同小異で、「古賀メロディをはじめ流行歌一般が、どんなに安易に作られているかということがわかるだろう」だの、「東京ブギウギ」などのヒットに対し「たしかにブギ・ウギは一種の解放性をもっている。しかしこの本能の発見が（中略）ただ原始性の露出にすぎないところに、ブギ・ウギの限界がある」だのと見下し、だから「民主的芸術家」がもっとレベルの高い民衆芸術娯楽を作ってあげなければならないのだ、と啓蒙の必要性を説くといったものである。

乾孝の記事は統計の解読で、「現在、圧倒的な流行歌はない」「流行歌をすきな人々も、その歌詞から速断されがちなほど、タイハイ的ではない」といった結論が導かれている。

南博の論文が流行歌のパートの核で、「戦後日本のジャーナリズムはたえず流行歌の低俗、頽廃をなげいている。しかしそれは果して今日の日本が置かれた特殊事情からのみ発生したものであろうか」という問題意識に基づいた一種の歌詞論である。歌詞の内容を類型別に分類し分析と解釈を加え、「流行歌にあらわれた大衆の思想」を読み解こうというのが南の方法だが、結論は「流行歌にあらわれた、大衆の暗さ、みじめさは、今日の日本がもつあらゆる不幸の集中的な表現である」という、別に大層な分析などしなくとも印象批評的に言えてしまう程度のもので肩透かしである。批判者である園田三郎が楽曲分析的

CamScannerでスキャン

アプローチを採っているのに、大衆の意識の反映を肯定的に読み取ろうとしている側がこれでは迫力負けしていること夥しい。

とはいえ、南の分析にも、頽廃的な曲に「マドロス」という時代錯誤な主題が頻出し、昭和初期の初登場からそのスタイル、内容にほとんど変化が見られないといった面白い指摘はあった。南のアプローチは社会学者の見田宗介に引き継がれ、『近代日本の心情の歴史　流行歌の社会心理史』（講談社）という流行歌研究のメルクマール的書物を誕生させることになる。ポピュラー音楽批評が歌詞批評に偏りがちなことはたびたび指摘されるが、南博の分析はその源流に位置づけられるかもしれない。

艶歌礼讃とニューミュージック評価

流行歌を肯定する批評には、幾人かの論者が後に続いた。大きな流れとしては、竹中労や平岡正明ら新左翼系論客による艶歌礼讃と、吉本隆明によるニューミュージック評価の二系統になると思われる。

その前に少し歴史の整理をしたい。

戦後の流行歌を低俗・頽廃と糾弾していたのはもっぱら左翼系の革新勢力や進歩的文化人だった。日本的発声法で歌われる浪花節的曲調の流行歌は、戦前の価値観を引きずる反動的で封建遺制的な文化であるというのが彼らの批判の要点だった。西洋芸術音楽が辿り

着くべき理想とされていたために、日本の流行歌はそれに劣るものとして退けられた面も強かった。

革新勢力が大衆を啓蒙するために、流行歌を糾弾する一方で推進していたのが、うたごえ運動や、労音（勤労者音楽協議会）によるクラシック鑑賞である。

うたごえ運動が発足したのは１９４８年。日本共産党の青年部・日本民主青年同盟の中央合唱団が主導し、全国各地のサークルなどで、ロシア民謡やソビエト歌曲、世界各国の民謡や歌曲を合唱することが平和で明るく健全な文化活動だとして推進されたものだ。戦前戦中の軍歌に辟易していた若者の耳にはこうした楽曲が新鮮に響き、１９５５年頃には歌声喫茶が登場して一般層にも広がりブームとなった。上条恒彦やさとう宗幸が歌声喫茶出身の歌手として有名である。

労音は１９４９年に大阪で結成された関西勤労者音楽協議会が全国に広がった組織で、60年代半ばには会員数65万人にまで膨れ上がったが、70年代に入ると急激に衰退した。スタート当初は労働者にクラシック音楽を安価に鑑賞させ啓蒙することが活動の主眼だったものの、次第にジャズやフォーク、歌謡曲にも手を広げコンサートなどを企画するようになった。発足当時は日本社会党の影響が強かったが、規模が拡大するにつれ日本共産党の支配力が大きくなっていった。

労音出身や所縁の音楽家、芸能人、文化人の数は多く、戦後の音楽界や芸能界に確とした存在感を持っていた。関西フォーク～ＵＲＣレコードも労音から登場してきたと言って

ましし、中村とうようは大阪労音でブレーンを務めていた。『ニューミュージック・マガジン』に創刊から関わった音楽評論家の田川律も大阪労音出身であり、同誌は労音のイデオロギーを色濃く受け継いだ雑誌だったと言えよう。巨大組織だけに労音は深掘りすると面白いのだが、詳しくは長崎励朗『「つながり」の戦後文化誌 労音、そして宝塚、万博』(河出書房新社)に当たられたい。また、山崎豊子が労音に触発された『仮装集団』(新潮文庫)という小説を1967年に発表している。

うたごえ運動や労音は既成左翼による文化運動であり、これらに対するカウンターとして、竹中労や平岡正明らの流行歌礼讃は浮上してくる。きっかけとなったのは、60年安保闘争における全学連の「敗北」である。

当時、平岡正明は早稲田大学の学生で、ブント(共産主義者同盟)の闘士として闘争に参加していた。この闘争で「敗北」を喫したことを契機に、平岡は評論活動に身を投じる。ルポライターを肩書きに風俗記事を書き飛ばし1959年に『女性自身』の専属ライターとなっていた竹中は、当時党員資格を剥奪されていたが、60年安保闘争を私的に総括した結果、共産党を内部から改革すべきだと判断して61年に復党した。

60年安保闘争の「敗北」を象徴する鎮魂歌として影のように現れてきたのが、西田佐知子「アカシアの雨がやむとき」(作詞：水木かおる、作曲：藤原秀行)だった。この曲に滲んでいた、捨てられた女の暗い情念や、曲想の土着性などが先触れとなって、竹中や平岡が称揚することになる、日本の民衆に根差した音楽、いわば日本のブルースとしての「艶

歌」が見出されていく。

「アカシアの雨がやむとき」は60年安保闘争のバックグラウンドミュージック、もしくは主題歌のように記憶されてきたが（YouTubeで同曲を検索してみよう）、闘争でこの曲が歌われた事実は、実はなかったという。

> 実際のところ、《アカシアの雨がやむとき》は闘争の最中に歌われたものではありませんでした。発表こそ衆議院強行採決以前の一九六〇年四月でしたが、発表当初は売れず、ヒットし始めたのは一九六二年ごろからで、同年にレコード大賞特別賞を受賞しています。一九六三年には映画化もされています。
>
> つまり、あくまでも事後的に安保闘争の社会的記憶、とりわけ女子学生・樺美智子さんの死の記憶と、「アカシアの雨に打たれてこのまま死んでしまいたい」や「冷たくなった私を見つけてあの人は」といった歌詞が重ねあわされたのです。
>
> （輪島裕介『創られた「日本の心」神話』光文社新書）

既成左翼が低俗・頽廃と非難した戦後流行歌を、新左翼が肯定的に読み換えていったプロセスについては輪島が詳細に整理しているので、適宜参照して進めよう。

「アカシアの雨がやむとき」にまず目をつけたのは、当時『思想の科学』編集長だった森秀人である。同誌は1963年10月号で「差別」を特集したのだが、その中で「流行歌に

みる大衆思想」という鼎談を組んだ。森のほかは、評論家の多田道太郎、歌人の寺山修司というメンツである。鼎談には「アカシアの雨に打たれて」という副題が付されていて、この曲が話題の中心であることを示している。森の発言を拾ってみよう。

「アカシヤ」なんてくだらない、ベートーベンのほうがいい、という女性がいますが、彼女はそこで、日本の近代から脱落しちゃっています。ほんとうはこの歌によって、隠微な欲望の表現しかしてこなかった流行歌の世界が、疎外された大衆の、女の魂をなまなましくうたいあげることに成功したのです。この歌は日本型近代であり、日本型ブルースだと確信して毎日うたっているんです。

アカシヤの雨にうたれて、誰のために殺されるのではない、自分のなかのなにかで殺されていく死骸というイメージは、その意味で、ものすごく象徴的です。ジャズファンのなかにこの歌を好きだというものが多いのも、この歌が疎外の美学を表現しているからだと思いますね。バーなどへ行っても、この歌の好きな女性は、その場ではもっとも近代といえる層です。クラシックファンが日本の前近代を象徴し、流行歌ファンが、日本の近代を象徴する時代は、もうここから始まってきています。

全体的に、自分の中でできあがっている物語に議論を誘導したい気分が露骨である。寺山は終始「東京と地方」という対比から「差別」を語ろうとしているのに、森が都度「疎外された大衆」に話を戻してしまう感じだ。

鼎談中で安保闘争は直接には話題になっていないが、「自分のなかのなにかで殺されていく死骸」という言い回しには、闘争での挫折による思想の死、という含みを読めそうである。「疎外」が唐突に持ち出されているのは、「新左翼の父」と呼ばれた哲学者ヘルベルト・マルクーゼなどがマルクス主義をフロイトで解釈した疎外論を援用してきたものだと思われる。クラシックファンを前近代、流行歌ファンを近代とする通念とは逆転させた論理は、クラシックファン＝抑圧に従う者、流行歌ファン＝抑圧から解放された者、という構図を描こうとしたものであろう。そこで近代を体現する存在として「女性」が強調されていること、「アカシアの雨」とジャズがいきなり結びつけられていることも目を引く。輪島のまとめを見てみよう。

森の議論は、既成左翼・進歩派が目指した「健康で明るい歌」を明確に否定し、彼らが忌み嫌った大衆的・通俗的なレコード歌謡を「疎外」や「性」といった、当時最先端の新左翼的マルクス読解の諸概念を援用して称揚することで、既成左翼・進歩派に対する自らの思想的・政治的な優位を主張するものといえます。

CamScannerでスキャン

本人の回想によると、森が思想の科学研究会に入会したのは鶴見俊輔に直接頼まれたからだったそうだ(『実録　我が草莽伝』東京白川書院)。森自身は新左翼だが、多元主義を旨とする同会には様々な思想傾向の人々が集まっており政治性は希薄だった。森が編集長に収まったのは、『風流夢譚』事件のあおりで発行元だった中央公論社と袂を分かち、自社を立ち上げて仕切り直して大衆化路線へ舵を切った第五次『思想の科学』でのことだ。

森秀人は平岡正明の師匠にあたる。1962年に開校した思想塾「自立学校」では、森が講師を、平岡が事務員を務めていた。森は「共産党体験の無い純粋ムクの〝新左翼〟である平岡の「功の面」は「革命論文を遊戯の地点まで引きさげた」こと、論文がすべて「頭脳の遊びに由来している」ことだと言っている(同)。一方、平岡はこんな文章を残している。

西田佐知子を熱烈に支持していた男に森秀人がいる。彼は一九六三年、『思想の科学』編集長時代に「アカシアの雨がやむとき」の神髄を理解し、自分は西田佐知子よりもうまく歌えると主張した。そしてじっさいに歌ってきらわれた。
(平岡正明『歌入り水滸伝』音楽之友社)。

平岡のアジテーションと森のロジックには共通性が認められる。「まちがえてはいけない、日本においては歌謡曲が近代であって、クラシック音楽が前近代である。逆説ではな

い」(同)などとそっくりいただいたような箇所も散見される。が、話には順番というものがある。平岡は後回しにして、竹中労の流行歌賛の確認を先に済ませよう。

芸術的植民地主義と美空ひばり

竹中労の流行歌に対する偏愛は、左翼エリートに対する嫌悪と不即不離のものとしてあった。次に引用するのは、戦前流行歌の変遷をたどった「戦争のなかをゆく歌謡曲」の一節だが、こうしたアジが竹中の書きものには随所に顔を覗かせる。

> 国家権力の弾圧に抗して、最後まで自由のトリデを守ろうとしたのは、獄中の面壁に自らを孤絶していた左翼エリートたちではなく、市井の大衆芸術家たちであった。(『完本・美空ひばり』ちくま文庫)

竹中の反左翼エリート意識と流行歌偏重は、日本が戦争に負けアメリカに占領された現実を経て、「芸術(文化)的植民地主義」批判へと発展する。『美空ひばり』(弘文堂)から『呼び屋』(同)、『タレント帝国』(現代書房。ブックガイド参照)まで竹中の芸能仕事の核にあるのは、この芸術的植民地主義批判である。

CamScannerでスキャン

芸術的植民地主義とは何か。アメリカの占領政策と、進歩的文化人（知識人）たちの反民衆的意識の二面から定義されるようだ。

戦後、進歩的文化人と呼ばれるようになった左翼エリートは、民謡・俗謡に由来する七五調の音律が軍歌に利用されたことを捕まえ、低俗性や前近代的な封建意識の源であるかのように攻撃し始めた。竹中は言う、「彼ら〔進歩的文化人〕は軍歌がほとんどすべて七五調で書かれたことを例証にひいて日本語それ自体が侵略性を持っているという暴論まであえてしたのである」（同）。

アメリカの占領政策とは、GHQの民主化政策から派生した文化政策のことだ。日本人から軍国主義、国家主義を取り除き民主主義の意識を植え付けるには文化面からの教育が重要だと考えてGHQはメディアとコンテンツをまず押さえた。竹中はGHQの文化政策を、日本人を政治から遠ざけ骨抜きにする愚民政策と見なした。この見方は竹中特有のものではない。スクリーン、スポーツ、セックスの3つのSで日本人を堕落させることをGHQは企んだのだという「3S政策」は、陰謀論とされるが、いまだに信じている人は少なくない。文芸評論家の江藤淳が唱え、やはり陰謀論と退けられた「ウォー・ギルト・インフォメーション・プログラム（WGIP）」もこの系譜に位置づけられる。

竹中は、アメリカの押し進める芸術的植民地主義のエージェントとして、進歩的文化人や外タレを招聘する「呼び屋」や、渡辺プロダクションを糾弾していく。その一方で、体制に抵抗し、日本の民俗音楽を取り戻す、民衆の側からの革命家として、七五調浪曲的流

CamScannerでスキャン

行歌の稀有なる歌い手・美空ひばりを位置づけたのである。

日本の進歩的文化人は、偏見とエリート意識をすてて、俗流なるものの中に歩み入らなくてはならない。庶民大衆が何を希求し、どのような情念の中で生きているかを、美空ひばりから、むしろ謙虚に学びとらなくてはならない。「真の大衆路線」を庶民社会の底辺から発掘していくのでなければ、民衆との断絶はますます深くなり、こえがたいものになっていくだろう。（同）

竹中が日本共産党に入党したのは、1947年2月5日。2・1ゼネスト失敗の直後である。その屈辱により共産党が立ち上がるに違いないと、竹中は考えたのだった。「日本の労働者階級に虚脱がはじまり、混迷と分裂がはじまったその時点で、おいら負け犬の復讐に賭ける決意をきめた。敵はアメリカだとおいらそのときハッキリと見すえていた」。だが「そいつは早合点だった、党は〝解放軍規定〟をあらためなかった、（中略）〝解放軍〟とのランデブーは果てるともなくつづいた」（『無頼と荊冠』三笠書房）

「解放軍規定」とは、いわゆる「32年テーゼ」に由来する、連合国軍を「解放軍」と見なす規定のことで、2・1ゼネストの敗因はこのテーゼにあったとされる。だが、「32年テーゼ」を絶対視する日本共産党はその事実を受け入れることができず解放軍規定にしがみついた。竹中は日本共産党をアメリカの犬と見切ったのだろう。進歩的文化人をアメリカ

の芸術的植民地主義の傀儡と見なして揺るがなかったのは、この失望が基準になっていたからではないか。

失望した竹中は、ルンペンプロレタリアートに期待をかける「窮民革命」に傾斜していくが、その過程で出会ったのが、美空ひばりだった。次の引用中の「日本人民の反権力闘争が挫折した時点」が2・1ゼネスト失敗を指すことは言うまでもない。

美空ひばりが、コマーシャル・ベースにのってスターへの道を歩みはじめたのは、日本人民の反権力闘争が挫折した時点においてであった。民衆が革命に幻滅し、「決して人を信じちゃいけませんよ」という居直り左平次流のオポチュニズムに傾斜していく時流の中で、ひばりは資本の「籠の鳥」になったのである。
(『完本・美空ひばり』)

共産党員である竹中労は、思想的に相容れないはずの労音とも関係が深かった。1965年9月、ひばりは労音の例会に初めて登場し、以降何度か公演を行ったが、出演の根回しをしたのは竹中である。初版の『美空ひばり 民衆の心をうたって二十年』が弘文堂から出版されたのはその年の暮れの12月。版元倒産でゾッキに流れそうになった同書を格安で労音にテキストとして買い取ってもらったという。自分の関与を伏せながら(後にカミングアウトするが)、ひばりの労音での成功を、竹中はこんなふうに書いている。

CamScannerでスキャン

戦争の暗い谷間で、主体性を喪失した日本のインテリゲンチアは、真の意味での進歩性と大衆性を見失った。芸術上の植民地思想に毒されて、フンドシをしめなおすことを忘れた。日本の音律に回帰することが、それを基礎にした民族音楽の創造こそが、焼土にほんとうの文化を築き上げるのだという、明確なビジョンを持ち得なかった。

一九四九年、ショスタコビッチの交響曲からはじまった「労音」が、一五年の歳月を経て美空ひばりのリサイタルに到達したことは、むしろ遅すぎたというべきなのだ。（同）

相倉久人と平岡正明

相倉久人と平岡正明を60年代における「二人のジャズ革命論者」と位置づけたのは、日本文化研究者のマイク・モラスキーだ（『戦後日本のジャズ文化』青土社）。相倉のほうが10歳ほど年長だが、ジャズ批評を、状況と切り結ぶ運動のための理論、革命のための扇動装置と考えていた点で共鳴しあった思想的盟友であった。

相倉は東大文学部中退後、1953年から『ミュージック・ライフ』でジャズ批評を書き始めた。『ジャズからの挨拶』（音楽之友社）で、リロイ・ジョーンズ『ブルースの魂』（音楽之友社）の理論的破綻を指摘したことによくあらわれていたように（後にリロイは、相

CamScannerでスキャン

倉の批判を受けたわけではなかったが、彼の指摘通りの欠点があることを認めた)、相倉はときどき図表まで駆使して抽象的な思考を展開する理論家である一方で、下世話を怖れぬ扇動家でもあったが、より本質的には、ジャズの生まれる現場に立ち会い、その生成に働きかけることを自分の役割と任ずるアクティヴィストであった。貧乏で買えなかった楽器の代わりに筆を執った相倉の願いは「ジャズそのものになりたい」であり、「わたしもまたジャズなのだという自信」とともにあった「ジャズメンとの幸福な共演時代」が終焉を迎えたときにジャズ批評を辞めた。1970年頃のことだ(『ジャズからの出発』(音楽之友社))。

平岡正明の初のジャズ批評は「ジャズ宣言」だが、一読明らかなようにこれは批評なんてものではなくプロパガンダである。森秀人の平岡評を思い出されたい。

> どんな感情をもつことでも、感情をもつことは、つねに、絶対的に、ただしい。ジャズがわれわれによびさますものは、感情をもつことの猛々しさとすさまじさである。(『ジャズ批評』1967年6月号)。

大谷能生『平岡正明論』(Pヴァイン)の要約を引けば、「彼のジャズ論は最初から第三世界の民族文化論、つまり暴力論であり、(フランツ・)ファノンやマルコムXやチェ・ゲバラの闘争との併走を試みる永久革命論なのである」。

CamScannerでスキャン

アメリカという合衆国内植民地で黒人から生まれたジャズの本質であるブルースの魂を、第三世界人民の魂に強引に敷衍し、ジャズをすなわち世界プロレタリアート革命と措定したところから平岡の多ジャンルにわたっていく音楽批評はすべて展開されている。言い換えれば、帝国主義と植民地の軋轢から発生した窮民の音楽はすべてジャズなのだ。

平岡が歌謡曲に手を伸ばし始めたのは1970年のこと。初めての歌謡曲論集である『歌入り水滸伝』(音楽之友社)の前書き「引首　艶歌・日和らざる河」にはこうある。

俺は歌謡曲は嫌いだったのだ。二十九歳をすぎるまでちっとも歌謡曲を理解できなかった。それはある日とつぜんなのだ、ということになれば劇的でぐあいがいいが、ぜんぜんそうではなく、頭で、つまり純粋に論理的に追って行って歌謡曲にぶちあたったのである。特異な歌謡曲ファンのケースということになるだろう。ジャズ理解の延長線上に艶歌が待っていた。(中略)

ジャズからブルースに下降しようという時に、俺は艶歌を理解できない、あるいは興味を寄せていなかった自分に気がついた。日本人のブルース理解には限界がある。艶歌を研究しないか、とどちらともなく相倉と俺は言った。俺は熱気浴に耐えるように無理強いで歌謡曲を聴きこむうち、ドラ声の底からこんこんとわき出る泉のような艶歌の美しさに気づいた。気がついたら[illegible]。

平岡初の歌謡曲論はこの本ではなく、最初のジャズ論集である『ジャズ宣言』（アディン書房）に収録されている。「艶歌試論」がそれだが、『映画評論』1968年7月号での初出時のタイトルは「艶歌試論　わが命の唄・艶歌」だった。削られた『わが命の唄・艶歌』は映画の題名であり、本論はすなわち1968年5月に封切られた、舛田利雄監督、渡哲也主演による日活映画のレビューなのだが、後半から「艶歌試論」へシフトする。「「艶歌は日本のブルースだ」という台詞が出てきたりすると、俺はフフンとわらいたくなるが」と言いながらも、見立ての方向性の正しさは評価して、平岡なりに「艶歌」をどう煮詰めるか思案するといった内容の「試論」である。

平岡の「艶歌試論」に、相倉久人が呼応して、「ジャズからブルースに下降し、艶歌を理解する」ための論陣が張られていくことになる。

「艶歌」の偽史

『わが命の唄・艶歌』は、五木寛之の最初期の短篇「艶歌」（1966年）を原作とした映画である。60年代中頃のレコード業界を舞台に、戦前日本を引きずる浪曲調の「艶歌」である「人生子守唄」と、近代的で健全な「フォーク・ロック風」の楽曲「虹のかけら」の対決が勃発する。「俗悪流行歌」として「全国ママの会連合会」に糾弾された「人生子守唄」は発売中止に追い込まれ敗北を喫するが、「艶歌」の「暗い〈底なしの沼〉」に、語り

手で狂言回しのCM音楽ディレクター津村（五木自身がモデル）は打ちのめされ、「艶歌」とそれを送り出す前近代的で土着的な人間であるディレクター「艶歌の竜」が実質的には勝ちを収めたことがほのめかされる、という筋書きである。小説中に、週刊誌記事の引用という体で、五木はこう書いている（同じようなことを五木はエッセイにも書いている）。

艶歌とは怨歌だ。演歌も含めて、庶民の口に出せない怨念悲傷を、艶なる詩曲に転じて歌う。転じるところに何かがある。泣くかわりに歌うのだ。無力な感傷と知識人は言う。だが、有力な感傷など何になろう。泣くかわりに歌うことで人びとは耐えて生きる。

この短篇で五木が措定した「艶歌」により「演歌」というレコード歌謡のジャンルが立ち上がり、平岡を筆頭とする新左翼の論客たちのレトリックにより「艶歌は日本のブルースだ」という命題に血肉がつけられ、「艶歌＝演歌」は明治から現代まで連綿と続いてきた「日本の心の歌」であるという「神話」すなわち偽史が出来上がっていく。このプロセスを実証的に解きほぐしたのが、輪島裕介『創られた「日本の心」神話』であるので、詳細はそちらに当たられたい。ごく近い昔の話なのに、明治からの伝統がやすやすと捏造されてしまって疑う人がほとんどいなかったというのがすさまじい。昨今の陰謀論的な現象を想起させる。

輪島の検証を見て気になるのは、まだ新人作家だった五木寛之の虚実をないまぜた手腕の鮮やかさと、「艶歌」というアイディアと動機の由来である。短篇「艶歌」には竹中労をモデルにしたルポライターが登場し、『美空ひばり』を要約したような主張をひとくさり打つ。五木が竹中の本を参考にしたことは間違いないが、『美空ひばり』には「艶歌」という言葉は登場しない。一貫して「流行歌」「歌謡曲」である。コブシを効かせて歌われる浪曲調ヨナ抜き流行歌を「艶歌」と呼ぶのは五木の独創に近く新奇だったはずなのに（紀要論文だが黄逸雋「芸能雑誌『週刊平凡』にみる「演歌像」の変遷史」〔法政大学大学院〕などを参照）、平岡や相倉も当たり前のように使っていて疑義や注釈を挟んでいない。実に不思議で、暗黙の共謀のようなものが感じられる。

短篇「艶歌」中で「人生子守唄」を歌う歌手・眉京子は「生きてることの哀しみを心の底にたたえた」「独特の節回しで歌う」「小柄で、平凡な十六、七の娘」という造形で、続篇である「涙の河をふり返れ」（1968年）などで、複雑な家庭環境に育った不幸で貧しい娘といったディテールが加わり像が鮮明になっていったのだが、その像を現実化したような少女歌手・藤圭子が1969年に登場したことで、「艶歌」のイメージおよびジャンルとしての「演歌」は揺るぎないものとなった。

実際には、藤圭子を売り出すにあたって五木の小説を参照してイメージが作られ、それに五木がお墨付きを与えてイメージが強化され、それに新左翼論客たちが磨きをかけ……という具合に、虚構と現実との間に生じたフィードバック回路によって藤圭子という虚像

浮游させていったのだった。藤圭子の登場と「演歌」の確立をもって、森秀人に始まり、竹中労を経由し、平岡正明や五木寛之が引き継いだ流行歌称揚のロジックは一定の実現を見たと言えるだろう。新聞の論客も続々参戦してきて、藤は新左翼のアイドルめいた様相を呈したが、他方で人気は一九七一年には急下降に落ち始め、艶歌論のバブルも弾ける。同じ年に、騒動の無名さに呆れた野沢あぐむが絶縁を出したほど展開は早かった。

> 青江三奈から藤圭子にいたる状況によって象徴的にもたらされた歌謡曲世界のいわば合法化時代、とりわけ藤圭子・演の騒乱状況を、制作主体を全面的にバックアップして成立させた"おしゃべり派"＝藤圭子論者の諸君が、ここまで観想だとは予想もしていなかった。「藤圭子」をシンボルマークに資本と統一戦線を組んだことを一顧だにせず、さらに安倍律子や渚ゆう子あたりに鞍がえして語りつづけようとする光景に。俺は騒乱が政治的にも自らを貫徹させえず、ベタクリ資本の論理に癒着する体質をみてとった。（「艶歌（藤圭子）への絶縁」『流動』1971年2月号。『艶歌への絶縁』『ブロンズ社』に収録）

ここで野沢が批判しているのは、「艶歌」を「演歌」として論じていたはずの者たちが、自らの言説を、藤圭子というタレントをスターダムに乗せるための新自覚と働かせたこと、言い換えれば、革命のための言説であったはずのものを、レコード産業への奉仕と化

って顧みなかったこと、だろう。藤圭子を粉飾してきた言葉は、ある時を境に、藤を大衆が思う〝藤らしさ〟、すなわち「艶歌」のイメージに拘束するように働き出したが、それはレコード産業側が藤の商品価値を長引かせるための策略と一致していた。下り坂に入ってからの藤圭子の自己模倣の痛々しさについては多くの人が口を揃えるところだ。

　革命のための言葉が革命のイメージを生み、イメージが資本の論理に絡め捕られた、と要約すれば、何のことはない、ロックンロールやニューロック、フォークに起こったことが「艶歌」にも起こったわけである。

　平岡正明は藤圭子騒動をこうまとめた。

「過去五年の「艶歌」の決着は、小市民感情の拡大とブルジョワジーの勝利におわったと見る。艶歌は日本で死んだ」「藤圭子は、日本国内では、同化のための吸上げ装置としてはたらいた。それは下層の者の心情を代位して、市民社会へとほうりすててしまう作用をなした」（「藤圭子の神髄はエロチシズム」『音楽の友』1973年6月号。『歌入り水滸伝』に収録）

　この『歌入り水滸伝』で平岡は、「艶歌」の由来を植民地朝鮮に求め、歌謡曲の汎アジア的展開を予言するという塩梅の論陣を張り始める。「引首　艶歌・日和らざる河」に掲げられたテーゼは次のようなものだった。

一、艶歌は戦後のものである。

一、艶歌は主として在日朝鮮人のココロである。

一、歌謡曲的近代が汎アジア規模で存在する。

まず「艶歌は戦後のもの」だと言い切っているのが、ここまでの流れを踏まえると興味を引く。平岡はわかってやっていたわけだ。

次の「艶歌は在日朝鮮人のココロ」というテーゼは、日本の下層民が窮民に拡張され（あるいは限定され）、窮民がさらに今日で言うマイノリティに拡張されたところで発見されたものである。折しも1976年に、韓国女性歌手の李成愛（イ・ソンエ）が『熱唱／李成愛　演歌の源流を探る』というLPで東芝EMIから日本デビューした。「演歌の源流を探る」という挑発的な副題は音楽評論家の岡野弁の発案によるもので、果たして、演歌のルーツは日本か韓国か、という論争が起こり、平岡も無論これに乗った。1978年の『歌の情勢はすばらしい』（冬樹社）は3分の1ほどが、李成愛および韓国艶歌に割かれている。

結論だけ書けば、演歌の由来を韓国に求める説はほぼ否定されている。新左翼論客たちの「艶歌」論は砂上の楼閣だったが、もとより彼らの歌謡曲論は革命論だったのだから、現実にエフェクトした時点で目的は半ば達成されたのだとも言えよう。

吉本隆明の歌詞論と中島みゆき

吉本隆明がニューミュージックの歌詞を論じ始めたのは、1978年にまとまった『戦

CamScannerでスキャン

後詩史論』(大和書房)でのことだ。第3章にある「修辞的な現在」で、若い現代詩人の詩の間に、さだまさしと小椋佳の歌詞を置いて論じたのである。平出隆「吹上坂」とさだまさし「無縁坂」を並べて吉本はこう評した。

> 前者は現在のもっとも若い世代に属する詩人平出隆の代表的な作品のひとつ、後者は歌い語り弾くフォーク・ソングのシンガーさだまさしの代表的な作詞のひとつである。おなじように生涯の〈坂〉にさしかかったものの感慨のようなものを主題にしている。比較することも滑稽であるといった戦後当初の現代詩と流行歌曲の作詞との距たりを、ここで感ずることはできない

戦後詩は全体として「修辞的」でしかありえなくなっており、その状況の中で両者が質的に近似してきているというのが吉本の主張したことだった。現代詩はひとつの終わりを迎えたのだと、吉本は言ったのである。

詩的言語もまたひとつのサイクルを完了しつつある。いまから二三十年ほど前

たりしているだけだ。

続いて１９８３年の版で増補された「若い現代詩」と題した章で、中島みゆきを取り上げ、「谷川俊太郎の詩の感性と語法にまっすぐにつながっている」と指摘した。これも中島が谷川の影響を受けているというだけの話ではなく（中島の卒論は「谷川俊太郎論」だった）、それぞれの「開拓した言葉の領土」が接近した結果「通路」が開いてしまったのだというふうに論じられている。

さらに吉本は１９８４年に発表した『マス・イメージ論』（福武書店）で、望月典子や伊藤比呂美、井坂洋子らの詩と、松任谷由実、中島みゆきの歌詞を並べて、「これらの歌い手たちの詩は、いずれも若い現代詩としてすぐれている」と断言するにいたる。「これらがすぐれているとみえず、甘く幼稚だという評価がありうるとしたら、そちら側の言語感覚を疑ったほうがいいのだ」。

『マス・イメージ論』は、ポピュラー音楽に限らず、現代文学やエンタテインメント小説から、漫画、CMなど、マスメディアを通じて現れてくるイメージ全般を論評の対象とした書物で、難解な内容にもかかわらず広範な影響を及ぼした。死後時間が経って想像しにくくなってきたが、60年安保闘争以降ある時期までの吉本の影響力というのはそれは巨大なもので、この本の当時で言えば、ニューアカ勢全員にひとりで拮抗しえていたと言って過言でないほどだった。

実は吉本が取り上げる直前に、詩人の天沢退二郎が「ニューミュージックの波通りを過ぎゆく　中島みゆき論」という詩論的な文章を発表していた（『現代の眼』1980年5月号）。天沢は、吉本「修辞的な現在」で取り上げられた詩人の一人である。この号は「現代流行歌考　民衆の情念の流路」と題した特集号で、冒頭には平岡正明と五木寛之の対談が収められている。『現代の眼』は左翼雑誌だが、創刊し経営していたのは右翼の総会屋だった。天沢は後年この論をもとに丸々1冊のみゆき論である『〈中島みゆき〉を求めて』（創樹社）を書く。

作家の大岡昇平が、天沢経由で中島みゆきを知り感心したことを書き残している。これは1980年1月9日の日記だ（『成城だより』講談社文芸文庫）。

> 中島みゆき悪くなし。「時代」「店の名はライフ」など、唱いぶり多彩、ひと味違った面白さあり。詞の誇張したところは抑えて唱い、平凡なところは声をはる。歌謡曲とは逆になっているところがみそか。（中略）

知らない客にドーナツ盤をきかせて、暮から得意になっていたが、新しがり屋の埴谷雄高だけは、中島みゆきのヒット曲「わかれうた」の題名まで知っていた。しかし高石友也、岡林信康など、フォーク以来の系譜を扱った富沢一誠『ニューミュージックの衝撃』（共同通信社）は知らず、抑えてやった。

富沢一誠まで出てきて大岡の新しがり屋ぶりもたいがいである。大岡は、吉田秀和にも、中島みゆきやあみんは聴かないのか？　と訊ねて、「聴かないですね」とにべもない答えをもらったりしていた（『大岡昇平　音楽論集』深夜叢書社）。

1982年には、「中島みゆきソング・ブック」を人名にした高橋源一郎のデビュー作『さようなら、ギャングたち』（講談社）が群像新人文学賞優秀作を経て登場する。文芸評論家の福田和也が「現代詩批評をそのまま叙情的な小説として構成するという離れ技」（『作家の値うち』飛鳥新社）をやってのけた傑作と評した、1981年頃に書かれた小説に、作者・高橋が「中島みゆき」という固有名詞を登場させたのは恣意的な選択ではなかっただろう。詩壇・文壇にはそれなりの素地ができていたわけだ。『さようなら、ギャングたち』も『マス・イメージ論』に取り上げられている。

こうした状況、なかんずく吉本の「現代詩としてすぐれている」という宣言が引き金となって、80年代半ばから中島みゆき論がブームの様相を呈する。先発となったのは『中島みゆき　ミラクル・アイランド』（創樹社）だ。著名な作家や詩人のみゆき論と、無名な人々によるみゆき論が並べられた実に奇妙な本なのだが、ヒットしたらしく3年後に新潮文庫に収録された。

中島みゆき論ブームは90年代いっぱいくらいまで続き、単行本だけで20余冊が出版された。雑誌・新聞記事も多数出た。そのいちいちに触れることは止めておくが、ほぼすべてが歌詞論だった。90年代後半、『新世紀エヴァンゲリオン』放映終了後から起こった「エ

ヴァ論ブーム」と似たような状況だったと言えばイメージしやすいだろうか。

吉本隆明の中島みゆき論で重要な点は、中島の歌詞を文学的だと褒めたのではないことだ。中島みゆきの歌詞と、現代詩すなわち文学との間にもはや差異はないのではないか、メインカルチャーとサブカルチャーは、もはや動機の面においても、表現の質の面においても違いはなくなったのではないかと論じたのである。

フッサールが専門の哲学者・文芸評論家の竹田青嗣が文芸誌に初めて書いた長編評論が井上陽水を論じた『陽水の快楽』(河出書房新社)だったことは、著者、掲載誌、双方に、吉本の『マス・イメージ論』を踏まえた意識があったことをうかがわせる(初出は『文藝』1985年6月号、12月号)。竹田は思想的にも吉本に近い。竹田はその後、松任谷由実、サザンオールスターズ、中島みゆき、井上陽水を論じた『ニューミュージックの美神たち Love songに聴く美の夢』(飛鳥新社)を出した後、様々な論者によるポピュラー音楽論を集めた『はやりうた(ポップ・ミュージック)読本　ひばりからサザンまで』(福武書店)を編纂した。選ばれているのは、小泉文夫、五木寛之、山折哲雄、中上健次、平岡正明、竹田青嗣、天沢退二郎、植島啓司、笠井潔といった面々の評論である。

ミニコミ誌の気分

「ニューアカとはアンチ吉本隆明だったのではないか」と総括したのは精神科医・批評家

の斎藤環だ（斎藤美奈子・成田龍一編『1980年代』河出ブックス）。

吉本とニューアカ勢は反目しあっていたが、思想の表面には似たところがあった。『マス・イメージ論』の主張は、ニューアカの記号論や消費社会論と結果的には似た効果に帰着した。田中康夫の言った「ヴィトンのバッグも岩波文庫も等価だ」はニューアカの気分をよく表していた。ニューアカ以降、思想や哲学のジャーゴンでサブカルチャーを論じることはモードになり、批評の手付きとして定着していく。先に触れたエヴァ論ブームなどはその最たるものだった。ニューアカ風のポピュラー音楽批評としては、野々村文宏・中森明夫・田口賢司『卒業　KYON^{2}に向って』（朝日出版社）が、揶揄されがちな戯画ながら典型的な一例というべきだろう。

「KYON^{2}が赤い。『雪片曲線論』のように赤い。（中略）ヘーゲルを愛した伊代を、ハイパーリアルしようとするKYON^{2}という一連の運動系を「哲学の終焉とエクリチュールの開始」とスローガン化してみせる。すると、人はそこに思考の関数を、座標軸もろともに見失うほどの超スピードを体験するだろう」（田口）とまあ、そんな具合の「エクリチュール」である。

「ニューアカの気分」と先ほど書いたが、ニューアカをブームにしたのも、吉本を「修辞的な現在」から『マス・イメージ論』へと進めさせたものもやはり時代の気分であっただろう。思想的背景があろうがなかろうが、広く意識が共有されているから「気分」なのであり、「気分」を体現する作品がそこここから同時的に登場してくることで時代は画される。

CamScannerでスキャン

ポピュラー音楽批評でこの「気分」を真っ先に実践に移して見せたのは、1979年の近田春夫『気分は歌謡曲』（雄山閣）と、同年創刊のミニコミ誌『よい子の歌謡曲』である。『気分は歌謡曲』は、当時27歳だった近田が『POPEYE』で連載を始めた歌謡曲時評コラム「THE歌謡曲」をまとめたものだ。連載の前年から近田は「オールナイトニッポン」第2部でDJを始め、歌謡曲批評のようなことをしゃべり倒していた。熱心なリスナーだった『POPEYE』編集者が近田に依頼したという経緯だったそうだ（『調子悪くてあたりまえ　近田春夫自伝』リトルモア）。

第1回で近田は、自分が歌謡曲を愛してやまないのは「安全に絶望感にひたることができる」からだと言い、「東京で一番流行の先端をいっている人たちは、みなさん歌謡曲をドシドシ聴いていらっしゃいますよ」と「洋楽好きの少年たち」を煽っている。「世間では、外国風であればあるほどエライという価値観が横行しているようだけど、ひとりぐらい和洋折衷であればあるほどエライという人が文章を書いてもよいのではないか？」とも。洋楽的価値観の「ニューミュージック風歌謡曲」が蔓延っていく中、歌謡曲の価値をアナクロニズムに見出そうとする姿勢は反骨あるいは逆張りとなるだろう。だが、掲載誌である『POPEYE』が流行の先端を行く「カタログ文化」のはしりとされたことを想起すれば、近田の批評は、価値観を転倒し差異をなし崩しにするように働いたはずであり、それはまさしく、吉本やニューアカの「気分」と通底したものだった。

一方、『よい子の歌謡曲』はこんな宣言をまとっていた。

アイドルは中身なんかで勝負しないから。表面で勝負するから。現象こそ本質だから。
ブラウン管を通して。スピーカーを通して。印刷を通して。メディアを通して。かわいいからかわいい。カッコイイからカッコイイ。（梶本学「『よい子の歌謡曲』宣言　ファンはいつでも正しいのだ」『よい子の歌謡曲』冬樹社）

ここには二重の「気分」がある。ひとつは、音楽に「本質」を読み込もうとする既存の音楽批評、平岡正明をはじめとする新左翼たちや、『ニューミュージック・マガジン』、『ロッキング・オン』などに対する批判意識。もうひとつは、メディアに流通するイメージの記号化と差異化が一切であるとする「シミュラークルとシミュレーション」（ボードリヤール）っぽい認識である。蓮實重彦の『表層批評宣言』（筑摩書房）も79年だ。そう言う「気分」の時代だったのだ。
『よい子の歌謡曲』は、大学生だった梶本学が1979年8月に創刊したミニコミ誌だが、大手書店やレコード店でも販売されていて、1991年末の48号まで続いた。終刊号の表紙は解散目前のフリッパーズ・ギターだった。2019年9月に渋谷ロフト9で同誌40周年トークライブが開催された。そこで配布された記念特別号である第49号から、梶本が創刊に踏み切った気分を振り返った箇所を引いてみよう。

歌謡曲の雑誌が読みたい！　数少ない生きがいのひとつになっていた近田春夫の「オールナイトニッポン」を聞きながらふとそんなことを思った。（中略）だけどこれからはニューミュージックの時代だと巷間叫ばれていたぐらいなのだから、そんなもんどこかの出版社が出す気配など微塵もなかった。頭の中でただイメージがふくらむばかりだった。ええい、だったら、どこかのだれかに期待するより自分で作っちゃったほうが早いじゃん。どうせ真っ暗なトンネルを進まなきゃいけないなら、とにかくやりたいことをやったほうがいいじゃん。

成り立ちが『ロッキング・オン』に酷似しているのが面白い。『よい子の歌謡曲』が契機となったのだろう、80年代には手書きコピー誌から本格的に製本されたものまで様々なアイドル歌謡ミニコミ誌が存在していた。

なかでも、1982年に、現在はウルトラ・ヴァイヴ代表取締役である高護が創刊した『季刊リメンバー』は、邦楽の発掘収集と研究に主眼を置いていたこと、カバーポップスや和製ポップス、GSなど音楽評論の言説からは取りこぼされてきた対象を積極的に評価した点で、それ以前のポピュラー音楽評論とは一線を画していた。後にアカデミズムでなされるようになるポピュラー音楽研究的な意識と方法を先取りしていたと言ってよいだろう。高と、盟友であった音楽評論家の黒沢進の研究により欠損が埋められた、GSを中心とする邦楽の系譜はいわばオルタナティブな戦後歌謡史としてあったが、2011年に高

CamScannerでスキャン

が書き下ろした歌謡曲史である『歌謡曲　時代を彩った歌たち』が岩波新書に収録されたことは、高-黒沢史観が「正史」となったかの印象をもたらした。

ニューアカ的音楽批評

『マス・イメージ論』以降の吉本隆明とニューアカは、消費社会肯定的に見える点で似ていたわけだが、吉本が消費社会を大衆の自由に寄与するもの、いわば下からの文化的な革命と捉えていたのに対し、ニューアカには高級文化芸術を思想的にオモチャにする志向が強かった点に違いはあった。

1981年に立て続けに発表された細川周平のデビュー作『音楽の記号論』(朝日出版社)と第2作『ウォークマンの修辞学』(同)は、ニューアカのそうした志向性がよく出た音楽批評書だった。

『音楽の記号論』は、日本にはまだ紹介されていなかったニコラ・リュウェ、ジャン＝ジャック・ナティエへの批判を導入口に音楽記号論を整理してみせた、さながら音楽版『構造と力』(浅田彰、勁草書房)といった風情の書物で、本書のほうが先に世に出ていたのだが、当時まだ26歳の大学院生が何が書いてあるんだかさっぱりわからないけど見るからにすごそうな本を引っ提げて現れたという点でも、浅田彰の登場と似たインパクトを先んじてもたらした。読み通した人は『構造と力』よりさらに少なかったのではないか。ちなみ

CamScannerでスキャン

にリュウェは2021年現在まだ1冊も訳されていない（アンソロジーへの訳出はあるが）。その点では『ウォークマンの修辞学』のほうが、ウォークマンをボードリヤール的に語るという体でまだ取り付きやすかった。と言ってもこんな調子である。

> ①表象としてのウォークマンについて。多木浩二が環境のプラクシスを空間の分節化・表象化という二段階の作業と捉えていることはすでに述べた。してみると都市のランダム・ノイズは過剰分節・過剰表象の帰結として失われた空間の差異性——周辺的差異のみが残存する逆説的な均質性——に基づくといえないだろうか。

細川は90年代に入ったあたりからブラジル研究に軸足を移し、ニューアカ的なスタイルを捨て、実直な研究、平易な書きぶりに変わっていった。1995年に細川が上梓した『サンバの国に演歌は流れる　音楽にみる日系ブラジル移民史』(中公新書)は、移民のアイデンティティを「歌」から捉えた名著である。

もうひとつあげるとすれば、音楽学者・渡辺裕が1989年に発表した『聴衆の誕生　ポスト・モダン時代の音楽文化』(春秋社)の、特に第2章以降が、バブル期のクラシック受容を記号消費社会論的に分析し、聴取意識における変容を示した点で、ニューアカの数少ない成果のひとつに数えられるだろう。

CamScannerでスキャン

ニューアカのブームは80年代で終わったとされるが、文芸批評や現代思想におけるヘゲモニーは90年代いっぱいくらいまでは持続されていた。ブームの余波が衰えるのは（あるいは次の世代である東浩紀などに覇権が移るのは）2000年代以降である。ニューアカ的音楽批評が発表の機会をよく持っていた『音楽芸術』、『ユリイカ』、『季刊MUSIC TODAY QUARTERLY』、『季刊インターコミュニケーション』といった媒体も『ユリイカ』を除いて2000年代には次々に休刊していった。『MUSIC TODAY QUARTERLY』は一足早く1994年に休刊した。1998年に休刊になった『音楽芸術』の後継誌を、音楽学者の長木誠司が『季刊エクスムジカ』として2000年に創刊したが、これも2002年に休刊になった。『インターコミュニケーション』も2008年に休刊した。

80年代から90年代にかけてのポピュラー音楽批評に目を移せば、音楽市場がバブル化していくのにつれ停滞していった。批評が勢いづくのはそのジャンルの市場が弱いときである。篠原章は『日本ロック雑誌クロニクル』で「九〇年代以降、ロックジャーナリズムは決定的にリアリティをなくし、霧散してい」ったとしたが、『ロッキング・オン』が部数と売上の面での黄金期を迎えたのは90年代のことだった（増井修『ロッキング・オン天国』イースト・プレス）。「90年代のレコード会社にはうなるほど金があったのだなあ」と二代目編集長である増井は懐かしげに振り返る。批評と資本（広告）という永遠の矛盾が手を取り合った一瞬の蜜月が、そこにはあったのである。

ブックガイド 1966年〜1995年の20冊

01 竹中労 他
『ビートルズ・レポート　東京を狂乱させた5日間』
話の特集臨時増刊号、日本社、1966年

ビートルズ離日後わずか2週間ほどで出版された来日の記録である。

竹中労を主筆に、複数の筆者の分担作業によって仕上げられた。竹中以外は当初匿名だったが、現在では内訳が明らかにされている。報知新聞社の伊藤強（後に音楽評論家として独立）、日刊スポーツ新聞社の藤中治、東京中日新聞社の森田潤、内外タイムス社の小林永司、音楽之友社『ポップス』編集部の河端茂（後に音楽評論家として独立）、それから協同企画の荒川和江の7名である。

短期間の突貫作業で荒っぽく制作されたにもかかわらず、招聘の裏側の事情や金の動き、ビートルズの動向から警察内部資料などまで調査の手は広く深いレベルに及んでおり、間違いもそれほど多くない。それは情報が、協働執筆者たちのリークに基づいていたからだ。内外タイムスの小林は警視庁キャップを務めており、協同企画の荒川は招聘プロモーターである永島達司の秘書だった。報知新聞は主催である読売新聞の系列であり、伊藤には情報が降りてきていた。

竹中の目論見は、ビートルズ来日は必ず「大衆狂乱（マスヒステリア）」を引き起こすから、ジャーナリストの使命としてそれを記録しなければいけない、というもので、その通り、ファン、プロモーター、メディア、警察らが繰り広げた狂騒を、舞台裏を交えて、というより舞台裏から覗くことを眼目に封じ込めたドキュメンタリーとなっている。

竹中は、ビートルズを社会的現象として見ており、音楽的事件として見てはいない。もっと言えば、竹中はビートルズに、アナキズム的革命の可能性を見ていた。

CamScannerでスキャン

警視庁が警備の計画を練るのに『ミュージック・ライフ』を参考にしたという事実を、本書はこう揶揄する。

その〝資料〟に使われたのが「ビートルズ旋風」を報じた週刊誌であり、星加ルミ子編集の「ミュージック・ライフ増刊号」であった、というのだから、お粗末のかぎりだった。

「警備体制がお粗末だというのではない(中略)、ミュージック・ライフのヨタ記事を、参考にしたのはまさに茶番だった」と続く。つまり、ビートルズをめぐる言説を引っ繰り返しても、当時の日本には「ミュージック・ライフのヨタ記事」より役に立つものが存在しなかったということであって、音楽ジャーナリズムの限界がここには示唆されているのだ。

『ミュージック・ライフ』はこの当時、女の子の熱狂を当て込んだ、ミーハーに徹した誌面作りをしており、ビートルズの登場を機にその姿勢を加速させていた。角度こそ違うが、同誌もまた、ビートルズとそのファンを社会現象と見なしていたわけだ。『ミュージック・ライフ』と『ビートルズ・レポート』は、ある意味で鏡像のようである。

戦後日本は批評不在のままビートルズを受容してしまった。「ミュージック・ライフのヨタ記事」というフレーズには、その事実が二重に焼き付けられている。そして、ビートルズ来日の衝撃がボディーブローのように効いてきた頃合いで、戦後ポピュラー音楽批評は台頭してくることになる。

02 植草甚一
『ジャズの前衛と黒人たち』
晶文社、1967年

植草甚一は、1970年代のカウンター/サブ/ポップ・カルチャーの象徴のひとつである。政治の季節が去り、日に日に「消費社会」を享受することが国是として強められていったこの時期にあって、戦前からガンと一貫して「いつも夢中に

CamScannerでスキャン

なったり飽きてしまったり」してきたこの没落江戸っ子商人三代目の「幼児的ダンディズム」が、最先端の倫理として若者たちの心を捉えたのであった。著者初のジャズ本にして、本格的な著作としても初めてとなるこの本が出た時、すでに彼は御年59歳。編集を担当した津野海太郎は『おかしな時代』(本の雑誌社)で、戦後も長く不遇だった植草の立場について触れ、

当時の出版界では、学術書や文学書によってかたちづくられる主流文化のそとの、映画やジャズやミステリーといった広義の遊び領域で書かれた文章を、ハードカバーの、きちんとした本にまとめてゆく習慣はまだ生まれていなかった。(中略)なにせ東京オリンピック直後の、まだ高度経済成長がはじまってまもない時期の話である。日本の社会にそこまでの余裕がなかったという事情もあるし、戦前からの強迫的な教養主義が本の世界にしぶとく根をはっていたせいもあった。口にはださずとも、六〇年代の出版界には、こうした人びとのしごとを無意識のうちに排除してしまうような傾向が歴然と存在していたのである。

と、語っている。

「遊び」を「文化」として考えることができなかった時代から、植草甚一はひたすら「ちょいと面白い」モノだけを追いかけて、中年も半ばを過ぎてからモダンなブラック・ミュージックの前衛にぶつかり、熱狂し、その日本への紹介の第一人者となった。そうした植草のセンスとレイト60年代の青年たちの趣味がぴったりとハマり、この本がロング・セラーになったことによって、晶文社の「カルチャー本」シリーズは周囲に数多くのフォロワーを生み出し(植草の原稿をほったらかしにしていたスイング・ジャーナル社は、この成功に慌てて彼の原稿をまとめ、『モダン・ジャズの発展』という類書をリリースした)、エンタテインメントに対する出版業界の動向は大きく様変わりしてゆくことになる。そういった意味では記念碑的な著作である。植草甚一はここから12年間自由

自在に活躍し、70年代の終わりとともに世を去った。

03 竹中労
『タレント帝国　芸能プロの内幕』
現代書房、1968年

戦後芸能界を牛耳る巨大な存在となった渡辺プロダクションに孤軍立ち向かい、その黒い野望とタレント搾取の実態を白日の下に晒し斬ったと評判の、竹中労の仕事の中でも名高い1冊である。

竹中はいきなりナベプロに斬り込んだわけではない。それは、1965年の『美空ひばり』(弘文堂)や、1966年の『呼び屋』(同)、『ビートルズ・レポート』(日本社)から一貫する問題意識と論理に導かれた行動だった。

戦後日本は、アメリカの「文化的植民地主義」により「民族自律失調」の状態にある。高度経済成長、消費社会化によりもたらされた「心理的飢餓感」から大衆の目を逸らし、反体制のエネルギーを削ぐために、自国の大衆娯楽で骨抜きにせんと企むアメリカの「文化的愚民政策」にすっかりやられてしまったのだ。

「戦後占領政策の腐った土壌」から生まれた芸能プロはその「忠実なエージェント」として、「スター」という虚像を売り、「マス・ヒステリア(大衆狂乱)」を演出している。その主犯格が渡辺プロダクションである、というロジックである。

竹中は1959年に米上院外交委員会が出した「コンロン報告」に依拠しているが、この見方は、陰謀論とされる「3S政策」に近い。ともあれ、竹中の危機意識は次の一節に集約されている。

「若ものたちの頽廃を嘆く」点で、左翼も右翼もまったく見解が一致した。日本の〝前衛〟は、戦後世代の狂騒の底にうずまく、若ものたちの魂の飢えを、正しく評価することができなかった。(中略)「歌って踊って恋をして」の「民青」に代表されるように、反体制の文化運動は、むしろ保守的、半道徳的な青年を吸収する方向に向かった。それは、若ものたちの情動を体制の枷からと

[illegible]できなかった。

外タレ招聘の内幕を描いた『呼び屋』は、「くたばれ、ビートルズ！／若者に、若者自身の歌を……」という叫びで締められていた。竹中は最初、ビートルズもナベプロも同種の「マス・ヒステリア」と見ていたのだ。だが、ビートルズの演奏と熱狂する少女たちに接して意見を変える。少女たちの熱狂に「若者自身の歌」を聞き、ビートルズにアナキズムの可能性を見出すのである。

渡辺プロの反論が実は公表されている。1998年に上梓された社史『抱えきれない夢〜渡辺プロ40年史〜』に竹中への批判が名指しで記されているのだ。

渡辺プロをあるいは王国と呼び、あるいは帝国とするのは、芸能界に牢固とした体制の存在を想定し、かつ芸能界に反体制ボキャブラリーを持ち込むのに、すこぶる好都合な構図であった。（中略）

[illegible]その結果、商業主義を批判することで逆説的に成立する、もうひとつの商業主義的評論が誕生して定着した。

ところで、この社史の著者、竹中を批判するこの文を書いた人物は河端茂であるとクレジットされている。そう、『呼び屋』の共著者であり、「ビートルズ・レポート」を書くよう竹中をそそのかし片腕を務めた、盟友・戦友と言ってよい音楽之友社『ポップス』編集部の河端茂と同姓同名なのだ。そして、まさしく同一人物であることを、音楽学者の三井徹が日本ポピュラー音楽学会のニューズレターに書き記している（2011年6月）。

きはなち、遊女の文化から解放することはできなかった。

外タレ招聘の内幕を描いた『呼び屋』は、「くたばれ、ビートルズ！／若者に、若者自身の歌を……」という叫びで締められていた。竹中は最初、ビートルズもナベプロも同種の「マス・ヒステリア」と見ていたのだ。だが、ビートルズの演奏と熱狂する少女たちに接して意見を変える。少女たちの熱狂に「若者自身の歌」を聞き、ビートルズにアナキズムの可能性を見出すのである。

渡辺プロの反論が実は公表されている。1998年に上梓された社史『抱えきれない夢〜渡辺プロ40年史〜』に竹中への批判が名指しで記されているのだ。

渡辺プロをあるいは王国と呼び、あるいは帝国とするのは、芸能界に牢固とした体制の存在を想定し、かつ芸能界に反体制ボキャブラリーを持ち込むのに、すこぶる好都合な構図であった。（中略）彼らは絶対的「帝国」の幻想を描き、これに向かって威勢のいい反体制的常套用語の集中砲火を加えた。これが60年からの芸能界記事の大きな特徴であり、そして、幻想から醒めても思考癖だけは残った。その結果、商業主義を批判することで辛うじて成立する、もうひとつの商業主義的評論が型として定着した。

ところで、この社史の著者、竹中を批判するこの文を書いた人物は河端茂であるとクレジットされている。そう、『呼び屋』の共著者であり、『ビートルズ・レポート』を書くよう竹中をそそのかし片腕を務めた、盟友・戦友と言ってよい音楽之友社『ポップス』編集部の河端茂と同姓同名なのだ。そして、まさしく同一人物であることを、音楽学者の三井徹が日本ポピュラー音楽学会のニューズレターに書き記している（2012年6月）。

04 平岡正明
『ジャズ宣言』
イザラ書房、1969年

どんな感情をもつことでも、感情をもつことは、つねに、絶対的に、ただしい。ジャズがわれわれにおよびさますものは、感情をもつことの猛々しさと凄まじさである。感情あらゆる感情が正当である。感情は、多様であり、量的に大であればあるほどさらに正当である。

この一文でもってジャズ批評界に登場した平岡正明は、戦後における「学生運動」時代の雰囲気をもっとも強く体現した著述家の一人だろう。そもそも彼は60年安保闘争に「共産主義者同盟」の一員として参加し、その崩壊後に「犯罪者同盟」を結成して政治的活動に携わったイデオローグである。彼の第一著作は思弁的革命論『韃靼人宣言』(現代思潮社)であり、第二著作は実践的革命論『犯罪あるいは革命に関する諸章』(現代思潮社)だ。彼の「ジャズ論」は、当時その政治的同志の一部からは「直接行動からの退却」あるいは「転向」と見なされるようなものだった。しかし、彼の芸能論は、その対象がジャズであれ、山口百恵であれ、落語であれ、すべて60年安保闘争の現場で彼が見た革命のヴィジョンに直結されている。このことが(ジャズ論から彼を読み始めたものに)理解できるようになったのは、おそらく『大革命論』(河出書房新社)以後のことである。おそろしいほどの変わらなさ。彼の「革命神学」から溢れ出るパノラミック／パラノイアティックな論述をぜひ経験してみて欲しい。

05 片岡義男
『ぼくはプレスリーが大好き』
三一書房、1971年。

テディ・片岡その他の名義で週刊誌・男性娯楽誌ブームに湧く60年代を書き飛ばした片岡義男。彼が本名で上梓した初めての著作が、この『ぼくはプレスリーが大好き』である。1971年の段

CamScannerでスキャン

階で、ロックおよびアメリカのカウンター・カルチャーを取り上げた単行本のタイトルが、「ザ・ビートルズ」ではなく「プレスリーが大好き」である。この時エルヴィスはすでにラス・ヴェガスのショウ・アクターだ。片岡本人がこのタイトルの選択にどこまで関わったのかは不明だが、流行の波に乗っているようで乗っていない、若者文化の代表のようでいてそうでない、ポップのゴミの山でクールに遊びながら、その底からエッセンシャルな哲学を取り出してくる彼の筆致がここにも刻まれているように思う（再版にあたってこのタイトルは2度変更された。やはりこのタイトルは時流に対するアピールが含まれていたのである）。

内容はエルヴィスの登場から始まり、ロックンロールの興亡を縦軸に、雑誌や新聞の（もちろんアメリカの）引用を大量にちりばめながら、50年代の終わりから60年代一杯にかけてのアメリカ文化の変化を描いてゆくというものだ。とはいえ「ロック史」を日本のリスナー向けにまとめようという気はさらさらなく、ラジオ番組、大統領選、南部と北部、西部と東部の違い、黒人コミュニティ、ヒッピー・ムーヴメント、戦争、ドラッグ・カルチャーその他が、「いろんなことが同時におこる」時代の記述として並列的に語られてゆく。

音楽を中心に扱った彼の本の中で、もう1冊紹介するとすれば、『音楽を聴く（1）（2）』（東京書籍）だろうか。レコードやCDといった「記録」と「現在」との関係から言葉が伸びてゆく、その運動の大きさがとても心地よい本です。

現在、「片岡義男.com」において、彼の全著作の「電子化計画」が進行中。「サブスク時代」の出版／読書の在り方として注目したい。

06 遠山一行

『音楽と現代』

講談社、1972年

「音がもの（オブジェ）になるという現代音楽の運命」

本書の主題、遠山の危機意識はこの一節によく集約されている。それは、西洋音楽を支えてきた歴史と精神が喪失され、音楽が無機的なものに変

質しつつあるという危機感である。レコードによる聴取も、この喪失、もの化に一役買っていると遠山は考えていた。

巻頭に置いたコルトーの死で歴史と精神の死を象徴させたあと、カラヤンやミケランジェリの演奏の、聴衆を拒むような異様な正確さ、無機質さを通して、西洋音楽が向かいつつある姿についてまず論じる。それを踏まえて、続く「戦後音楽覚書」で、戦後日本の現代音楽、具体的には、柴田南雄や入野義朗、黛敏郎、武満徹といった作曲家、「三人の会」や「実験工房」「二十世紀音楽研究所」などの前衛運動を俎上に乗せていく。

つまり、十二音主義に始まる前衛音楽が問題にされているわけだが、遠山は前衛音楽そのものを否定しているのではない（好きじゃないようだが）。シェーンベルクやベルクが前衛化せざるを得なかった歴史や精神の土壌が、黛や武満の音楽には欠けており、ために「音楽的オブジェ」に堕ちていることを問題視しているのだ。そして、一斉に前衛音楽に走った彼らをジャーナリズムが権威化したために起こった「作曲界の主流が前衛という、奇妙な事態」を憂慮し、その破産を予言するのである。

保守的な音楽嗜好であると認めつつ、批評の方法に関しては前衛だと遠山は自負する。この意識の捻れが、音楽批評を考える上で興味深い。

07 油井正一
『ジャズの歴史物語』
スイング・ジャーナル社、1972年

戦中は月島あたりで高射砲を撃っていたという陸軍将校、油井正一は、コレクションした3000枚のジャズSP盤を空襲ですべて焼かれてもへこたれなかった生粋のジャズ・ファンである。シカゴ派からビッグバンド・スウィングを経てビバップ、ファンキー、フリー・ジャズ……油井正一が御齢54歳でまとめた「History of Jazz」は、日本語で（もしかすると、他の言語でも）読める、もっともスジの通った「ジャズ通史」である。

「ジャズはニューオリンズで起ったのでは

ない」という説をとなえる人がある。そういう説に耳をかす必要はない。いつの世にも横紙やぶり的な言葉を弄する人がいるものだ。ジャズはまさしくニューオリンズで起った。起るべくして起った。ニューオリンズという町以外にこれほどジャズが起り得る要素をもった町はなかった。まず第一に次項「アメリカ領土合併図」をご覧いただきたい。

このような啖呵でもって油井ジャズ史は語り始められる。現在においても、ここで書かれている記事内容のほとんどはまったく訂正する必要はなく、逆に、第4章に余滴として示唆されている「ジャズ・ダンス」「ジャズとラテン音楽」「民族音楽としてのジャズ」などのトピックは、およそ半世紀を経た今になってもまだディグされ切っていないように思う。このモダンを踏まえて、未来がある。

[illegible] 高橋悠治
『言葉をもって音を断ち切れ』
晶文社、1974年

前衛運動真っ盛りの1960年代に「赤シャツのピアニスト」としてシーンにデビュー。その後クセナキスに師事しながら欧米で極めてプログラマブルな作曲作品を試み、帰国後、音楽家による団体「トランソニック」を組織して、相互批評と実践のための運動を始める——この本は、その直前に上梓された高橋悠治の第一著作である。

この時期の高橋は、近現代クラシック音楽を成り立たせている音組織への批評を踏まえながら、それが作品化され、演奏され、受容されてゆくその経路自体を問題とする活動を始めたところだった。近代音楽に対する彼の意見は、それを完全に演奏できるピアニストだからこそ、極めて実践的、かつ、徹底的に批判的である。この活動はさらに、現在の「音楽」を取り巻いている社会構造全体の問い直しへと進み、世界各国の民族独立運動に連帯するかたちで、70年代の後半にはクラシ

CamScannerでスキャン

ック業界から離れ、彼は「民衆の歌」を演奏する「水牛楽団」の結成へと向かうだろう。その後も長い長い、曲がりくねった道を高橋は進んでゆく。20世紀のヨーロッパ音楽の音楽家たちについて、彼は以下のように書く。この「かれ」はもちろん、高橋悠治自身も指している。

> かれは自分のおかれた状況の中で行動しなければならない。理想的な革命の状況の中にいるような幻想や、まして自分が未来からきて、現在のすべてを予見できるかのようにふるまうことはかれの音楽的意識を分裂させるだけである。かれにゆるされるのは、失敗すること、つまずくことによって後につづくひとたちに石のありかをおしえることでしかない。かれの作品自体はわすれられるだろう。過渡期のなかでその意義はすべてつかいはたされる。かれの存在の記憶が消滅するとき、かれの使命は完成する。

自分の生きている時代に狂気を感じている人は、『音楽のおしえ』(晶文社)、『たたかう音楽』(晶文社)、『ロベルト・シューマン』(青土社)なども合わせて是非。とは言え全部絶版らしいので、このあたりから選ばれた『高橋悠治　コレクション1970年代』(平凡社ライブラリー)がオススメ。本書的には、小林秀雄を徹底的に批判する「小林秀雄『モオツァルト』読書ノート」(『ユリイカ』1974年10月)がマスト。サブスク的には「青空文庫」に『音楽の反方法論序説』が収録されてます。

09 渋谷陽一
『レコード・ブック』
シンコーミュージック、1974年

渋谷陽一、23歳のときの初著作である。『ロッキング・オン』創刊から3年目、前年からNHKラジオの番組でDJも始めて、ロック評論家として売れ始めていた時期だ。いわゆるガイドブックの体裁だが、「レコード」には、積極的で主体的

な意味が込められている。

「日本にいる僕達にとってロックはほとんどレコードを通してしか聞くことができない」が、ロックは「レコード製作を第一義とし」ステージ等は二義的であるから「レコード中心の体験でも問題はない」。そんな立脚点の下、ロックという音楽の形成史を眺めるための「目安になるもの」という基準でレコードを選んだと宣言されている。洋楽誌を主宰しながら、生のミュージシャンやライブに接することができない負い目ゆえの言い逃れとも取れなくもないが、ロックは複製芸術であるという前提を打ち出してみせたのは、時代を考えればさすがの目端というべきだろう。

　アメリカ・ブルース系、アメリカ・フォーク系、アメリカ・ポップス系、イギリス・ブルース系、イギリス・フォーク系、イギリス・プログレッシヴ系、イギリス・ポップス系、日本のロック、という8章からなっている。重要なのは、アメリカ・ブルース系、イギリス・ブルース系の2つだ。とりわけ後者に「落とせないレコードが一番多い」と渋谷は書いている。

ところで本書は渋谷の単独名義になっているが、まえがきには「何人かの人達に原稿を手伝ってもらった」とある。『ロック　ベスト・アルバム・セレクション』と改題された増補改訂版が1988年に新潮文庫に収録されたが、そのあとがきにも「僕と友人の何人かで書き分けた本で、(中略)僕の得意としないアメリカのウエストコースト系のミュージシャンやシンガー・ソングライターはほとんど他の人に任せてしまった」と記されている。印税も分配したそうだ。

　先に重要と指摘した2つのブルース系は間違いなく渋谷の筆によるものと見てよいだろう。つまり『レコード・ブック』は、アメリカとイギリス2国のブルースからロックへと至る変遷という主軸に、周辺の音楽を補足的にまぶした本であり、それが当時の渋谷の考えるロックであったわけだ。

　ところが新潮文庫版では、この章立てすなわち主従が取り払われ、単に時系列でアルバムを並べ直した構成に変わってしまっているのだ。日本のロックは一切割愛され、新たに「ロックと黒人音

CamScannerでスキャン

楽」と題した計8ページのコラムが書き下ろされている。

構成におけるこのドラスティックな変更は興味を引く。『ロッキング・オン』二代目編集長を務めた増井修によると、増井が入社した1980年前後には「渋谷はもうロックに飽きていて、黒人音楽のほうが好きになっていた」（増井修『ロッキング・オン天国』イースト・プレス）そうだ。それを踏まえて、構成のこの変更には、文庫化に伴う出版事情以上に、渋谷のロック観の変化が映し出されていると解釈したい。ブルースだけに留まらない黒人音楽全般からロックを見る視点で、渋谷は本を作り直したのである。

⑩ 近田春夫

『気分は歌謡曲』

インターソング、1979年

親本は、1978年から雑誌『POPEYE』で始めた連載「THE歌謡曲」約1年分を元にした「タレント本」（本人談）だったが、1998年に、最終回までの151本をすべて収録した『定本　気分は歌謡曲』として復刊された。復刊のきっかけが、その前年から『週刊文春』で始まった連載「考えるヒット」のヒットだったことは言うまでもない。

「定本」で書き加えたまえがきで近田は、「いつも締切りの日に一時間ぐらいで書き殴っていた」「〝やっつけ〟だったと謙遜する一方で、「私は本能的に、そんな時代ならではの音楽をサンプルとして採集し、標本にしようとしていた気がする」とも述べている。

「そんな時代」とは、「筒美京平的なるものが、揺るぎない歌謡の本流になっていく時代」のことだ。

1978年から84年という連載期間は、ニューミュージックの獲った覇権が再び歌謡曲に移り（統合され？）、アイドル・ブームに集約されていった時期に当たっている。ニューミュージックが猖獗を極めていた最中に「歌謡曲」を主題に据えることができたのは、ミュージシャンならではの直感、嗅覚によるものだろう（当時、郷ひろみに

はまっていただけと本人は言うものの）。

「本物の評論を期待されても困るし、歌謡／ポップス史に興味のある人に役に立つような記述はひとつもない」という自己評価とは裏腹に、20余年にわたる長期連載となった「考えるヒット」とあわせて、近田の歌謡曲〜Jポップ批評がポピュラー音楽批評にとってひとつの指標となっていることは間違いない。

⑪ 五味康祐

『オーディオ巡礼』

ステレオサウンド、1980年

五味康祐は芥川賞作家だが、オーディオ愛好家として今日名を残しているだろう。小説作品はほぼすべて絶版なのに、オーディオに関するエッセイは新刊書店でいまだ入手可能だ。「私は小説家だが、時間の大半は音楽を聴くために、よりよいそれを音にするために、ついやしている」と宣言して憚らなかった五味にとって、後世の評価は本望であるに違いない。

リスニング・ルームに設えた二メーター四方のコンクリート・ホーンを「独活の大木的鳴り方」に我慢がならなくなったとハンマーで叩き壊す。タンノイ・オートグラフを本当に鳴らすために、英国から1964年当時で40万円のキャビネットを輸入する。その美しい音をさらに完璧にするために新たなリスニング・ルーム建設を誓う……。

自他共に認める苛烈な「音キチ」だが、原音再生などありえないとする五味にとって、オーディオは単なる良い音の追究ではなかった。五味が再生しようとしたのは、記憶であり、精神だった。

人は、それぞれの再生装置で好みの曲を掛けて、結局は自分の一生を鳴らしている。曲を通しておのれの人生を聴いている。

見知らぬ人のオーディオを訪ねても、レコードにカートリッジが落ちる前に、どの程度の音が鳴るか見当がつくと豪語する。聞こえてくるのは「畢竟はその人の人生」だからだ。

オーディオへの信念を書いていたはずが、幾度

CamScannerでスキャン

かの不倫や死傷事故などの告白に変貌したりもする。音楽を聴くという行為と己の実存が不即不離に結び付いた、まさに「オーディオ巡礼」と呼ぶより他にない異形の書物である。

⑫ 倉田喜弘
『日本レコード文化史』
東京書籍、1979年

大衆演芸研究の大先達・倉田喜弘氏の、レコードによって導かれる近代日本音楽史。「いつのころからか、私は新聞のとりこになっていた」と「あとがき」にあるように、ものすごい量の新聞記事を引用することで、明治から昭和まで、「蓄音機」から「立体音響」まで、ニッポン人がこの近代を代表する音響装置を驚きと共に受け入れてから、それがどのように商業化され、一般に広まり、広まるとともに大衆の娯楽をどのように変えていったのかが語られている。80年代以降から盛んになる「メディア論」を先駆けて、これだけ堅実かつ浩瀚な書籍が編まれていたのは素晴らしいことだ。現在でもしっかりと参考にさせていただいております。

倉田氏の仕事は2014年に『江戸端唄集』、さらに2016年には『近代はやり唄集』など、近年続々と岩波文庫として編じられており、近世の流行歌がどこまで近代に食い込んでいるのか、というところまでを視野に入れた「大衆音楽史」の再構築が、そろそろ可能な時代になってきたのではないかと思う。

⑬ 細川周平
『音楽の記号論』
朝日新聞社、1981年

ニッポンの音楽批評において「記号論」は、現在、どのような位置付けにあるんでしょうかね？というか本家の「記号論」自体はどんな状況なのかしらん。なんてことを、この本を再読しながらぼんやり思いました。出版当時、まだ全然主著が訳されていないリュウェ、ナティエら（一番有名なナティエの『音楽記号学』（春秋社）の翻訳が1

996年!)海外の記号論者たちの「音楽論」を、しかもいきなり批判的に紹介しながら、来るべき「音楽記号論」への展望を指し示す細川周平の第一著作。ほぼボードリヤールに依拠しながら語る第2作『ウォークマンの修辞学』(朝日出版社)より、読むならインパクトの大きいこちらをオススメしておきたい。若干26歳の大学院生が、留学先で得た知見を元に、日本ではまだまったく未知であった学問について、これから書かれるだろう自身の「四部作」の見通しとともに、朝日新聞社から書き下ろしで出版する、しかも帰国に当たってザグレブから送った資料は郵送事故ですべて紛失してしまった……なんて逸話まで盛られているのだから、今から眺めるともはや夢マボロシの世界の話である。いわゆる「ニュー・アカデミズム」を牽引した名編集者・中野幹隆の手腕が発揮された作品でもある。細川氏はその後、長い長い航海を続け、現在(2021年春)、大著『近代日本の音楽百年』シリーズ(岩波書店)を刊行中だ。

14 萩原建太

『はっぴいえんど伝説』

八曜社、1983年

1969年に結成され72年に解散したはっぴいえんどは、何度かの再評価を経て、日本語ロックの始祖という位置付けが定着していった。いわゆる「はっぴいえんど史観」だ。再評価の波が最初に本格的に訪れたのは1982年頃、YMOおよび松本隆の作詞家としての成功、大瀧詠一『ロング・バケーション』のヒットを受けてのことである。

『はっぴいえんど伝説』はまさにそのタイミングで上梓された。文庫化(シンコーミュージック)は1992年、渋谷系経由の再評価の波より少し早いが、半年ほど遅れて、徳間ジャパンから4枚組ボックスセットや、『レコード・コレクターズ』による再評価的特集が出ている(1993年7月号)。本書は、再評価の波と二度もシンクロした本であるわけだ。音楽評論家・萩原建太が27歳のときに上梓したこの初単著が、はっぴいえんど神

CamScannerでスキャン

格化の一翼を担った面は少なくないだろう。

「伝説」と謳っていることもあり、翼賛にまみれた内容を想像されるかもしれない。本人も「彼ら四人に対するラブレターみたいになってしまった」「どうやらぼくは、楽天的にすぎるくらい彼ら四人の作りだす音世界を無前提に信頼しきっているようなのだ」とあとがきに書いているくらいである。

だが、本書の大部分は、萩原自身によるメンバーたちへのインタビュー、および過去、雑誌などに発表されたメンバーたちの発言により構成されていて、意外にも実証的なのだ。ただし、「日本に関する限り、やはり、はっぴいえんどからすべてが始まったのだから」(文庫版のあとがき)といった文章が顔を出すのも事実である。

⑮ 田中康夫

『たまらなく、アーベイン』

中央公論社、1984年

『たまらなく、アーベイン』は、1984年に発表された田中康夫の3冊目の単行本である。AOR(アダルト・オリエンテッド・ロック)、ブラック・コンテンポラリーのアルバム100枚を、東京という都会で、こんな時間帯のこんなシチュエーションで聴いたら今の「気分」にピッタリくるんじゃないかなとエッセイ風の語り口で紹介したディスク・ガイド、スタイル・カタログの体裁を採った書物だ。

ジャズやロックと違って、ストーリーやメッセージを持たない〝気分の音楽〟は、ドラマのないのがドラマになってしまった僕たちの生活、そのものです。

この「気分」は、田中の処女作にして出世作である『なんとなく、クリスタル』の「なんとなく」に対応している。同作に対して文芸評論家の江藤淳が指摘し評価した「批評精神」を、意識的に先鋭させたのが本書であるということもできるだろう。

約30年後である2015年の再刊にあたって田

中は、執筆した動機を「〈この楽曲にはかくなる主張が込められている〉といった、多くのライナーノーツでお目に掛かる記述に、少なからず違和感を抱き続けていたからでした」と述べている。60年代後半から70年代にかけてフォーク、ロックを語るために発展してきた批評言語にノン!を突き付けているのであり、その意識からすれば、批評的には無視されていたAORに白羽の矢を立てる選択は必然でしかなかったであろう。パイド・パイパー・ハウスの長門芳郎をブレーンに付け、ディスク・ガイドとして抜かりなく仕上げたことも、批判の質を高めている。

⑯ 浅田彰
『ヘルメスの音楽』
筑摩書房、1985年

ギリシャ神話のヘルメスは、「逃走」というキーワードを象徴するアイコンとして置かれている。ドゥルーズ＝ガタリ的な「〈意味の構造〉からの逃走」に見合う音楽や絵画を、フランス現代思想を道具に論じたのがこの芸術論集の実質であると言っていいだろう。

「絶対的なaffirmation」の「力に貫かれた書物」を目指したというこの本で取り上げられるのは、音楽では、ロラン・バルトの弾くシューマンであり、ホロヴィッツであり、グレン・グールドであり、ピエール・ブーレーズであり、ジョン・ケージである。彼らが〈意味の構造〉から逃れうる者として称揚されているわけだ(ブーレーズはちょっと微妙だが)。ちなみに「affirmation」は「肯定」である。つまり「絶対的な肯定の力」。

浅田の価値判断がわかりやすいのは、ポリーニを反動的、ホロヴィッツを革命的として対置した箇所だ。

ポリーニの音楽は「西欧音楽のひとつの頂点であり、終点でもある」が「ピアノ音楽の終焉を意味するものではない。ポリーニによりはるかに年長のホロヴィッツ、このロマン主義の恐竜の最後の生き残りの中にすら、新しい何かを聴き取ることができるのだ」。

「新しい何か」とは、「構造」ではなく「運動」

であり、それがすなわち「ヘルメスの音楽」であるというようなことが繰り返し説かれるのだが、それにしてもレトリックの衒学的なことときたら！

ニューアカはこのレトリックに幻惑された人々が支えたブームだったわけだが、今日読むと、レトリックの間からはむしろ、啓蒙的、教育的たらんとする意識が透ける。

17 渡辺裕
『聴衆の誕生』
春秋社、1989年

クラシックのコンサートでは、聴衆は、物音ひとつ立てぬよう細心の注意を払い、演奏に神経を集中することを要求される。演目は、バッハやモーツァルト、ベートーヴェンといった「巨匠」たちの音楽。100年も200年も前の古典だけが現代の文化の中で聴かれている――。

こうした制度を、我々は当然のものと思っているが、実際は、音楽文化のパトロンが貴族からブルジョアに移った近代市民社会の成立を背景に、たかだか19世紀に誕生した「近代的聴衆」に過ぎないのだ。

常識を引っ繰り返すそんなテーゼを打ち立て証明した本書は話題になり、サントリー学芸賞を受賞した。

「高級音楽／低俗音楽」という区分が生じたのもこの社会変動によるもので、ヴィルトゥオーソの軽業的妙技が「娯楽」と批判され、「真面目」に聴きたい派と対立したためだ。真面目な聴取では、作品を統一的構造体として理解する精神の働きが要求されるようになるが、それは、作品を作曲家の精神による彫琢物と見なすことと表裏であり、作曲家たちは神格化されていくことになる。

実はここまでは第1章で、第2〜4章では、複製技術登場による「近代的聴衆」の崩壊と、商業化、情報化による「新しい聴取」「軽やかな聴衆」の誕生が説かれる。後者は、ブーニン騒動や、クラシック音楽を使用したCMの増加などに聴取意識の変化を指摘した議論だが、「脱構築」的な聴き方とか「無限の戯れ」といった言葉遣いがいか

CamScannerでスキャン

にもニューアカで時代を感じさせる。渡辺も気になったようで、1996年の増補版にて加筆した補章「七年後の「ポスト・モダン」」で軌道の修正をしている。

⑱ 清水俊彦
『ジャズ・アヴァンギャルド』
青土社、1990年

> 一九六〇年代からのフリー・ジャズがインパクトを失った今、アメリカでも日本でも、安全無害なレトロがはばをきかせている。それでもなお、音楽の冒険者たち、ひいてはジャズ・アヴァンギャルドは存在する。（中略）こうした立場から、本書は、六〇年代後半から今日までのおよそ二〇年間のジャズ・アヴァンギャルドの流れを、四つの時期に分けて捉え返そうとするものである。

本書の内容は「はじめに」で著者によって書かれたこの宣言によって明らかである。かつてジャズにおいて「ニュー・ジャズ」あるいは「フリー・ジャズ」と呼ばれる運動があった。遅れてきた20世紀モダニズムとしての「モダン・ジャズ」における、おそらく最後の「前衛」がここにはあった。そしてこの運動が拡大し、拡散し、個別化し、また異なった歴史と接続されてゆく過程が、清水氏がここで描いている20年間である。ミュージシャン個々人の「個性」を前面に立てながら、しかし、もしかしてこの20年間は、一貫した「クロニクル」としてジャズを記述することができた、最後のツー・ディケイドだったのかもしれない。彼の次著のタイトルは『ジャズ・オルタナティヴ』（青土社）と命名される。

⑲ 高橋健太郎
『音楽の未来に蘇るもの　ポップミュージックの進化と深化』
太田出版、1991年（2010年に『ポップ・ミュージックのゆくえ　音楽の未来に蘇るもの』としてアルテスパブリッシングより増補改訂新版）

CamScannerでスキャン

音楽評論家、プロデューサー、エンジニア、レーベル主宰者、作編曲家、小説家等々。音楽にまつわる職種ならすべてに関わっているのではないかと思わせる高橋健太郎の活動はユニークだが、初の単著もユニークである。

「あらゆるスタイルや価値観は死に向かう。だが、そのスタイルや価値観を問い直していく自己変革の運動には終わりはない」

これがこの本を貫く主題である。

ロックは死につつあるが、かつてロックンロールがそうだったような「価値観を書き換えてくれる」ロック的な音楽は変転流転し我々の前に何度でも登場してくるだろう。

命題であり予言でもあるこのテーゼが真であることを確認し証明するプロセスの記録、それがこの本の中身だ。知識や経験に、ジャマイカやロンドン、ニューヨーク、パリなど世界各地で見聞きした体験を重ねて考察と証明はおこなわれていく。そう言うと音楽学者のフィールドワークのように響くが、決定的に違うのは、実地の見聞が点描的で、網羅性を目指していないことだ。点と点を結び隙間を埋めるのは、高橋の確信に基づいた分析と推理である。さっき「予言」と書いたのはそのためだ。

ターンテーブルやサンプラー、CDなどのテクノロジーがもたらした変容をめぐる議論には既視感が漂うものの、その変容がダブからハウス、ヒップホップ、ワールドミュージックまで通底しそれらを混淆していくものであることを見抜いたのは、80年代の視座であったことを思えば卓越している。中でもポリリズムをめぐる考察と議論は、DCPRGやPerfumeを経た現在こそ得心がいくだろう。

⑳秋田昌美
『ノイズ・ウォー』
青弓社、1993年

様々な体制の内／外のありかを示すものとして、「ノイズ」は広く応用可能な、とても使い勝手の良い言葉である。しかし！　現在、「ジャパノイズ」として世界的ブランドを確立している、

たとえば、非常階段、Incapacitants、そしてMERZBOW＝秋田昌美らが奏でる「ノイズ・ミュージック」は、このサブスク環境にあっても、まったくお手軽には消費することのできない、超音圧・超音量の不定形音響表現として（この三者の表現はかなり異なるのだが）、独自の地位を保っている。

『ノイズ・ウォー』は、秋田氏らが活動を始めた当初の状況――ホワイト・ハウス、EG、ザ・ハフラー・トリオ、MB、エタン・ドネ、NE、SPK……らの活動を確認しながら、音響を素材にしたパワーとアンチ・インフォメーション・アートの存在について、その意味と射程距離を明らかにしてゆく。こうしたアンダーグラウンド・アーティストたちをまとめて紹介している類書は存在せず、常にエンタテインメントと隣り合わせである「音楽」のジャンルにおいて、これだけ幅広く、はっきりと資本へのアタックを試みている活動家がいることに驚かされる。

ボイド・ライス（NON）について秋田氏が語る次の一節は、「ノイズ」が担うことのできる役割／概念について明確に語っているように思われる。

> NONのパフォーマンスは常にマキシマムのヴォリュームで最低の音楽を演奏する。NONは彼のパフォーマンスのコンセプトを「脱教化儀式」という言葉で説明した。それは何物も創造的なコメントを与えない反教育のパフォーマンスなのだ。（中略）音楽的意味を限りなく消去し、最も愚劣な陳腐さにおいて音楽を神秘化して見せること。例えば、音楽はポルノグラフィーと等価になり、ただのベッド・ルームのBGMと化す。こうした脱音楽の各種の意味を別の意味へとすり替え、意味が成立するそれぞれの基盤を混ぜ合わせる、つまり表現のウルトラ化がノイズの目論見の一つであった。

秋田氏は社会の支配的ヘゲモニーに対して、『倒錯のアナグラム』（青弓社）や『性の猟奇モダン』（青弓社）といったポルノ／スカム・カルチャ

ー研究、そして近年は『わたしの菜食生活』(太田出版)などで実践的ヴィーガン／アニマル・ライツ活動を提唱するなど、一貫した立場を取り続けている。

1990年～2005年

第2章　対談

アーカイヴィングと「再歴史化」への挑戦

1996年〜2006年。音楽産業のピーク

大谷　第5章はこれまでとガラリと変わって、対談で進めていきたいと思います。まあ、このターンはまだ途中であって、まだあと約5年分は未来なので、とりあえず現在から見直したここ20年ばかりの音楽状況の変化を2人で確認してみることから始めます。ということで、まずは時系列的に、1996年から2006年くらいまでの10年がどういう状況だったかっていう話から。1996〜97年が日本のレコード音楽産業のピークなわけですが……。

栗原　CDの売上的には1998年だよね。

大谷　あ、ほんと？（註：社団法人日本レコード協会報告によると、97年が総売上約5880億円、98年が6075億円。ただし生産数は若干ながら97年の方が上。ちなみに2019年の総売上は、配信を含めて2997億円と、この時期の約半分である。）

栗原　それで頭打って、落ちていくっていう。

大谷　落ちていくとはいえ、90年代後半はまだまだ好景気ですよね。音楽産業の、いわゆるJ-POPの最隆盛期がこの時代です。

栗原　安室奈美恵の『SWEET 19BLUES』(96年)が300万枚超。B'zのベスト『B'z The Best "Pleasure"』(98年)が500万枚。そして宇多田ヒカル『First Love』(99年)という800万枚に迫る邦楽史上最大のヒット・アルバムがCDバブルの最後を飾るように現れて、以後つるべ落としのように落ちていく。

大谷　……と、絶句してしまうような、今思えばすさまじい時代が96年から99年くらいまでありました。それで、通信カラオケのJASRACの管理が開始されるのが97年なんですって。カラオケの、MIDIデータでの楽曲デジタル配信がここから本格的に始まって、現在でもこのシステムは受け継がれている。

栗原　Napstarの登場は90年後半だよね？　99年か。NapstarのせいでCDの売上がダメージを受けたっていう面もあるけど、そればかりでもない？

大谷　いや、あれはね、あんまり関係ないいんじゃないか説もある。mp3の登場と、ネット上での違法ダウンロードがCD業界をダメにした、みたいな言い方があるけどさ、それ

は「音楽ファン／マニア」寄りの感覚であって、一般の、特に日本の、バブル期を支えたようなJ-POPリスナーへの影響は限定的だったんじゃないかな。ここは要検討案件ですね。

栗原　ほら、『誰が音楽をタダにした？　巨大産業をぶっ潰した男たち』（スティーヴン・ウィット、早川書房）って海外のノンフィクションがあったじゃない。黄色い表紙の。

大谷　あれは超面白い本でしたね。mp3規格の開発の内幕とか、Napstarに対する大手企業の反応とか、違法ダウンロード黎明期の知りたかったことがいろいろと書かれてあった。それで、海外ではさ、音楽データのアップロードとダウンロードの合法化／産業化をこの時点からきちんと考えていたわけなんだけど、日本ではCDバブル景気に浮かれたまま、データ対策は後手後手に回っちゃうんですよね。

栗原　CCCDが何年だっけ？

大谷　エイベックスによる導入が2002年ということです。でも、それで売上が上がったかっていうと、逆に下がっちゃった。PCにリッピングして聴くというスタイルがすぐに一般化して、ハードでコピーをコントロールしようってやり方は時勢に合わなくなった。

わずか2〜3年でメーカーもCCCDから撤退を始めて、結局リスナーも音楽家も誰も得をしなかった。不況期の始まりに起こる悪手の代表ですな。

栗原　コピープロテクトのはずなのに簡単にリッピングできちゃって。実は規格的にはCDじゃなくて、CDドライブに過剰な負荷がかかって壊れるおそれまである上に音が悪いという、誰にとっても何ひとつメリットがなかった世紀の愚策だった。iPodっていつ発売？

大谷　2001年。iTunesとiPodが一緒に発表されたの。CCCDより早い。っていうか、このあたりが全部、デジタル・データとして流動化してゆく音楽に対する業界からの反応で、mp3的なものを商売として普及させるか、それを押しつぶすか、っていう戦いがこの時期にあったわけですよ。iTunes、iPodがスタートした時に、喜んでたのはリスナーだけで、ニッポンの業界人は、家電業界も含めて「ダメだ、あれは」って言ってたという。

栗原　iPhoneは初代が……2007年か。iTunesストアにも全然参加しようとしなかったからね、最初。日本の音楽産業は。

大谷　iTunesストアにソニーが入ってくるのが2012年なんだって。めちゃくちゃ遅い

わけですよ。ここでAppleその他との差がガーンと出てきた。で、これが日本の「洋楽」文化の衰退にも影響してるんじゃないかって思っています。

栗原　ソニーのウォークマンってファイル形式も独自だったじゃない、ずっと。ATRAC3か。mp3の再生装置になっているiTunes、iPodに対抗しようってはずなのにmp3が読めない。

大谷　そう、みんな全然違う規格で、ハードごとに独自開発してたから、もう混乱を極めてたのが2001〜2006年くらいの5年間なんですよ。どの規格が音がいい、とか、そういうチェックすらこの時期は音楽雑誌でもやっていなくて、データとか規格とか、「パソコンで音楽を聴く」っていうこと自体を、そんな手段はなるべくね、なかったことにするというか、隠し通そうとしたんですよ、家電と音楽業界がグルになって。

栗原　iPodやiPhoneのほうが音がいい、トランスポーターとして優秀だって言い始めたのはオーディオ雑誌だよね。これからはPCオーディオだ！　ハードディスクで音が変わるとか、SSDのほうがHDDより音がいいとか悪いとかやり始めたのはいつ頃からだろう。

大谷　それをきちんとやり始めるのは、PCのスペック競争が安定してくる、大体2010年以降の話ですよ。2006年前後までは、まずとにかく「直接データから音楽を聴く」っていう行為自体を問題視するような雰囲気だったの。業界全体が。

栗原　CCCDの発想自体が、最初からユーザーを犯罪者扱いしちゃっていたわけだもんね。CCCDが元凶になって、著作権法の改正というか改悪にまで進んで、違法ダウンロード刑罰化が成立してしまった。そのあおりで、DVDのリッピング違法化という明後日の法案までできてしまったという。

大谷　そうそう。「お前らコピーしてバラまくんだろ」みたいに売り手自身が思ってるわけだから、産業としては衰退するにきまってるよね。でもそのことに対して、2002年段階では、まだ音楽業界はそこそこ金があったから、このままでいけると思っちゃった。音楽雑誌も、批評家も、当時はこのデジタル・コピー問題をほぼスルーしてたわけです。スルーっていうか、傍観者として見てた感じですかね。今手元にある雑誌で見ると、『季刊インターコミュニケーション』の2008年春号がメディア特集で、この時はまだ「ポストCD時代」っていう括りのテーマなんですよ。津田大介がSNSについて、高橋健太郎が「検索」などについて書いてまして、どちらも「これから先にどのような影響が出るかはわからない」と言ったまとめかたをしています。で、その4年後の2012年の『ア

ルテスvol.2』の特集のタイトルが「アップルと音楽」。ここではもう、ネット・クラウドによる音楽流通の一般化を前提に話が進められている。やはりこのあたりの変化のスピードは、かなり速かったんだなあ、と。

90年代の音楽雑誌

大谷　しかし、「このままでもいける」っていうことでいうと、96～06年のディケイドは音楽雑誌も大隆盛時代ですね。

栗原　そうそう。『ロッキング・オン』、『ロッキング・オン・ジャパン』、その派生である『スヌーザー』が一番ブイブイ言わせていたのが90年代半ばから後半くらいですね。それが2000年代に入るかというあたりから翳ってくる。音楽雑誌に限らず雑誌全体の落ち込みに歯止めがかからなくなり始めた時期ですね。

『スヌーザー』（リトル・モア）2009年8月

大谷　詳しくは付属の雑誌一覧を見てもらうとして、『スヌーザー』もこの辺りの創刊ですね。『ロッキング・オン・ジャパン』は……。

栗原　『ロッキング・オン・ジャパン』の創刊は1986年。BOØWYをロック史にどう位置付けるかっていまだにうまくいかなくて定期的に話題になるでしょ。実は渋谷陽一が『ロッキング・オン・ジャパン』創刊を決心したのはBOØWYがきっかけだったらしい。編集会議に渋谷がBOØWYのMVを持ってきて、ここまで日本語をロックに乗せるバンドが出てきたからには邦楽を無視するわけにはいかない、これからは邦楽だって言いだしたんだって、二代目編集長の増井修が『ロッキング・オン天国』（イースト・プレス）に書いていた。ところが、再生したら裏ビデオの「洗濯屋ケンちゃん」が流れたってオチがついているんだけど（笑）。

大谷　これからは邦楽だ（笑）。さすがさすがいい勘してるなあ、商売的には。そこからバンド・ブームですからね。

栗原　確認したら、『ロッキング・オン・ジャパン』は確かにけっこうBOØWYを登場させてたんだよね、意外なことに。BOØWYは80年代の後半に解散しちゃうんだけど、『ジャパン』は90年代に入ってから渋谷系をきっかけに安定軌道に乗った感じじゃないかな。で、ロッキング・オン社は2000年からフェス事業を始めて、軸足をそっちに移していった。雑誌がダメになっていくまさにそのタイミングでフェスビジネスにシフトし始めたというのもさすがの嗅覚だよね。

大谷　この時代はフェス全盛期直前の年代とも言えますね。フジロックが97年スタート、ROCK in JAPAN Fesが00年スタート。ライジング・サンが……99年か。この辺りから現在につながってくるロック・フェス産業がスタートしていて、雑誌よりもむしろそっちのほうが、徐々に商売のメインになってくる。「雑誌リスト」見てもらうと分かると思うんですが、この時期には洋邦・ジャズ・クラシック合わせて大体30冊くらいの音楽雑誌が定期刊行物として普通に本屋に並んでいた。たとえば、『GROOVE』っていうクラブ・ミュージック雑誌が、こんなＤＪが何ページも何ページも輸入12インチを紹介しているようなニッチな本が、最盛期では月刊で何万部も出てた。で、そういった雑誌が、おそらく音楽会社からの広告収入減もあって、00年代後半からどんどん休刊に追い込まれていく、という流れになります。

栗原　音響派を扱う『FADER』の創刊も90年代後半。『FADER』の後、２００９年に、HEADZというか佐々木敦は『ヒヤホン』という音楽誌を立ち上げたんだけど、３号で終わってしまった。『インターコミュニケーション』が１９９２年、『FADER』が１９９７年に創刊して、『音楽芸術』が98年に休刊したというのは、現代音楽方面の世代交代的なものを感じる。

『インターコミュニケーション』(NTT出版) No.64 spring 2008年

大谷 （リストを見ながら）このあたりはもうほぼ個人編集誌に近いわけですが、でもそれだって万とか出ていた時代で、とにかくモノがあるからどんどん紹介するっていう方向で。そういう紹介系の代表選手が、タワーレコードのフリーペーパー『bounce』。この時期の『bounce』の充実ぶりはものすごくて、基本は新譜紹介なんだけど、CDって旧譜の再発も「新譜」なわけで、過去の名作情報をかなりの量の記事にするとか、言ってみれば、リスナー目線というよりは、DJ目線、それとバイヤーのセンスで編集されていた。この時期は「和モノ」とか「昭和歌謡」に代表されるリヴァイヴァル・ブームが、もうブームじゃなくて音楽言説として定着した時代で、これもいわゆるDJセンスの潮流なんですよね。そこからいわゆる「はっぴいえんど」史観も出てくる。メガヒットの裏ではそういった言説があらたに組み立て直されていて、90〜00年代は、そういったセンスがもっとも「批評的」に感じられましたね。

『bounce』（タワーレコード）2001年6月

栗原 『bounce』ってずっとあるんだよね。タワレコが日本にできてすぐの81年に『WESTCOAST MUSIC SCENE』として始まって、何度か誌名を変えて現在まで続いている。『bounce』になったのは89年から。

大谷　ずっとやってます。でも今は、この時期に比べて全然薄くなっちゃってる。あと、そういったDJ感覚的な記事が、もう普通のものになってるっていうか、ネット普及以後だとちょっとそれ以前と違ってますよね、受け止めるほうも。

音楽雑誌の変化と影響

大谷　栗原さんこの頃さ、あれやってなかった？　J-POP……音楽誌が書かないなんちゃらっていうやつ。宝島社から出てた。

栗原　やってた。『音楽誌が書かないJポップ批評』。

大谷　どんな感じだった？

栗原　どんな感じも別に、そこまでポリシーがあった雑誌（ムック）じゃないからねえ。近田春夫「考えるヒット」のヒットを受けて企画された、宝島社お得意の柳の下のなんとかで。最初は、音楽誌的に、ジャーナリスティックに、その時話題的に旬なアーティストやバンドを取り上げる方向でやってたんだけど、続かなくて、すぐに1アーティストを1冊かけて特集する特集主義に方向転換しちゃった。

大谷　特集「スピッツ」とか。

栗原　そうそう。だから切り口ややり方は毎回同じなんだけど、ファンは買うから、雑誌としては意外と長続きした。一番売れたのはBOØWYだったかな。あれ、B'zだったかな。おれらは原稿料で印税じゃなかったから何部出たか知らないんだけど、コンビニで見かけて手に取ったら10何刷とかになってて、ええっ⁉とかね（笑）。

大谷　でも、そういうゴシップみたいなのやれるほどネタがあったっていう話だよね、最初のほうは。

栗原　ゴシップっつうわけでもなかったんだけどね。

大谷　どういう感じなの？　小沢健二特集とかあったでしょ。

栗原　要は、音楽誌はタイアップで縛られているから批評がないという前提で、「音楽誌が批評できないなら、広告抜きでガチの批評をやりましょう」っていうコンセプトがあったわけ。まあ、そのコンセプトが実現されるかは別としてね。あの雑誌、っていうかムックが立ち上がった時点では、ポピュラー音楽批評の言説は骨抜きであるって認識が割と広

CamScannerでスキャン

がっていた。この頃『Quick Japan』がキヨシローの表紙で「バカ音楽誌め！」みたいな特集を組んだのがあったじゃない（「音楽誌なんか読むな！」VOL.28、1999年12月）。

大谷　メジャー・レーベルからの広告費が音楽誌にガバッと投入されてて、新譜の広告と一緒にアーティスト・インタビューが載るっていう、いわゆるタイアップをバッチリやってたわけですよね。そういうところで「批評」なんてできるわけない、と。音楽誌は全部タイアップで宣伝塔でしかない、だからそこで書けないものを広告をもらってない宝島社がやるんだ（笑）、と。

栗原　そうそう。広告取らないことで純粋な批評が担保されるんだっていう。それもまた素朴な理想論ではあるんだけど。でも、こないだほら、『ニューミュージック・マガジン』が創刊号から10号くらいまで復刊されたじゃない。それを見ると、創刊号から普通に載ってんだよね、広告。

大谷　まあ、普通に取ってるよね、『ミュージック・マガジン』も広告を。でも他誌のように露骨に新譜と特集と広告を合わせるようになったのって最近じゃない？

栗原　いや、創刊号から……。巻頭に、ニュースや新刊情報が2ページあって、その次に

「ひと」っていう新星紹介みたいなページがあるのね。見開き2ページで、右ページが記事で、左ページがアーティストの写真。創刊号の「ひと」はパワーハウスなんだけど、来るべき彼らのファースト・アルバムが云々って言ってて、要するにまだ発売前なわけ。で、レコード会社の担当ディレクターの談話があって、最後に発売日とかの情報が載っている。広告かどうか微妙な記事なんだけど。おカネが出てれば広告、ロハならただの紹介記事という。

大谷　実は最初からやってたという(笑)。なぜかみんなそれほど問題視しなかったけどね。それは、パワーハウスとか、ブルース・クリエイションとか、インディーだからかな。

栗原　いや、パワーハウスのデビューアルバムは東芝で思い切りメジャーなんだよ(笑)。

大谷　90年代初頭くらいまでは、広告があっても「タイアップ!」って思わなかったってのは、逆になんなんですかね。

栗原　90年代を代表する邦楽誌というと、やっぱり『ロッキング・オン・ジャパン』になるじゃない。その『ジャパン』が、01年に浜崎あゆみをバーンと取り上げたでしょ。表紙にグラビア、通常2万字のところを倍増した4万字インタビューという超特大の扱いで。

うーん、ハマサキは違うんじゃないか？　なんかちょっとこう『ジャパン』を『ジャパン』たらしめていた最後の砦的な何かが変質したんじゃないか？　っていうのがそのあたりから。

大谷　まあ金の力に負けるわけですけどね。

栗原　まあ、そうなんだろうけどね。浜崎のあと、森山直太朗とかラルクあたりも載るようになって何でもありになっていく。そのとき思ったのは、「ロキノン文体」とか揶揄されるあのフォーマットと広告との馴染みのよさね。あのフォーマットは「自分語り」とか言われたけど、アーティストが誰だろうと代入可能である、実は「自分語り」とは対極の汎用性を備えていたことがはっきりわかってきた、とそのとき思った(笑)。エモさと広告の親和性のよさ、というのは最近のウェブの人気記事なんかを見ているとひとつあるかもしれない。

大谷　『ロッキング・オン・ジャパン』的なモノっていうのは何を指すかっていうのがボロボロほどけていくってていうのが01〜06年だってことですよね。それはやっぱりもうとにかく、業界がまだ儲かってしょうがない状態だったからだと思います。音楽産業のポイントって、新しい商品――音源を開発するのに研究費も設備投資もほとんど掛からないってこ

とだと思うんですよ。お菓子でもPCでも、他の商売だったら新作出すためには物理的に新しいライン組んだり工場建てたりしなくちゃなんない。でもポップスは、なんの投資もしてない新人が、既存のラインを使ったままで、いきなり100万以上のヒット商品を作っちゃったりする。新しい製品を作るのに工場建てなくていいから、投資の回収が容易で(逆に言うと馘首も簡単で)、だからこそ、一度上手くいったパターンを捨てられなくて、メジャー会社はデジタル・データとして音楽を扱う産業形態に切り替えるのが遅れてしまった。それに雑誌も、リスナーも、極端にいうと作り手も巻き込まれてしまったのが、96〜06年だったと思います。

栗原　プロトゥールズが普及するのはいつくらい？

大谷　99年から00年代前半くらいですかね、どのスタジオにも置いてあるようになるのは、もうちょっとあとかな？　最近、『サウンド&レコーディング・マガジン』のバックナンバーがデジタルで読めるようになったので、「サブスク時代のブックガイド」をうたう我々としてはこの辺りの研究も進めたいところですが……プロトゥールズ含めて、当時は「ハード・ディスク・レコーディング」って括りで、この辺りで制作・編集のデジタル化が一気に進んで、コストも下がったし、個人でかなりのことができるようになった。覚えているのが、フィッシュマンズがポリドールと契約した時に、契約金でプライベート・スタ

CamScannerでスキャン

ジオを作ってもらったのね。そこで実際にリリースされるシングルとかアルバムを作るってことで、それまでそのクオリティのプライベート・スタジオなんてさ、それこそ矢沢永吉クラスしか持てないほど金がかかるものだったはずが、マンションの一室レベルのところで完パケまでできるようになった。今でこそ当たり前な感じだけど、フィッシュマンズは90年代半ばだったから、すごく早かった。そういったベッドルーム制作のスタイルでのポップスと、メジャーの、TVタイアップをバンバン取って派手にやるJ-POPっていうものが分離して、で、それに対して音楽批評は何をやってたか？　っていうのが、この時期の言説を語る見立てにはなると思います。

音楽がコミュニケーションツールに

大谷　あとこの時代の話題だと、なんだろ。カラオケの普及と定着、とかですかね。

栗原　カラオケね。あの当時言われたのは、Jポップがコミュニケーション・ツールになった、みたいなお話。小室哲哉プロデュースが一世を風靡しているのを背景に。

大谷　そうだね。音楽がコミュニケーション・ツールになった、っていうのはカラオケの流行に対して学者がよく言ってたことですね。音楽が作品ではなく、みんながそれを使っ

て遊ぶ道具になったんだっていう。それも90年代後半ですね。

栗原　まあ、宮台真司だよね。

大谷　そうそう。社会学の人がそういうこと言い始めるのが90年代後半。音楽で社会を語る、みたいなことの国内版がすごいこの時期から出てきて、まあ、もっと流行るのは00年代後半以降からなんですけど。

栗原　社会反映論みたいな語り口が90年代終わりに出てきて、2000年代はそれに毒されていく。批評全般、というより言論全般が社会学に飲まれていったっていうかね。スタティックな「論」よりもスナップショット的な「時評」が90年代は強くなっていった感じがある。宮台もそうだけど、一時期相方だった宮崎哲弥、福田和也とか、この頃覇権を取った人たちは、時事ネタ、時事問題への反射神経が優れていた。目配りも異様に広くてともかくマメ。宮台と宮崎が『サイゾー』でしていた「M2」って対談連載はJポップ批評としても割とよく読まれていたんじゃないかな。

大谷　音楽も含めた、批評における「社会学」の大隆盛時代は、もうちょっと後だよね……宮台真司氏がコギャル／ブルセラ研究でデビューするのが90年代前半でしょ。で、そ

の弟子筋というか、影響を受けた人たちが若者文化の一部としての音楽を語り始めるっていう。

栗原　鈴木謙介、宇野常寛、濱野智史といった人たちが2000年代半ばから後半に出てくる。北田暁大が、もうちょっと世代が上で、一足先にメディアに出始めてたけど、北田さんは音楽の話はあまりしてないかな。まあ、宇野も濱野も実は音楽があんまりわからない人たちだったというのもあるけど(笑)。

大谷　この辺りから、音楽批評言説も社会学に大きく毒されてく傾向があった。60年代が政治と音楽で、70年代に入って美学・哲学的な言説が出てきて、80年代はニューアカ／ポストモダンで(笑)、90年代以降は社会学だっていう。なんかいろいろみんな言ってたでしょ。だいたい歌詞ばっか読んで書く論述なわけですけど。

栗原　Dragon Ashとか大変だったんだから。「革命だ！」って言われたと思ったら「右傾化だ！」って言われて、あげく「解脱だ！」って(笑)。

大谷　95年がオウムの地下鉄サリン事件なんで、あと「終末」ムードもあって、当時はスピリチュアル・ブームの時代でもあった。若者文化を読み取るために音楽を使うっていう

批評のありかたが00年代に猛威を振るった。で、10年代になるとマーケティング論が強くなっていく。今のトレンドは経済学(笑)。

栗原　ニューアカ後の90年代前半が割と空白というか、『REMIX』『GROOVE』『LOUD』『ele-king』といったクラブ・ミュージック系を除くと、批評的言説でこれっていうのがなくなってしまう。渋谷系にしても、同時代的にはそんなに語られなかった印象がありますね。『ロッキング・オン』がストーン・ローゼズの御輿を担いでいたり、中村とうようが『季刊ノイズ』を創刊してワールド・ミュージックへ展開したけどあんまり成功しなかったというのくらいしか記憶にない。

大谷　そうそう。もうちょっとなんかね、「DJ的批評」のセンスをテクスト化できる批評家が欲しかったですね。

栗原　90年代後半に社会学っていうか宮台真司にシフトしていったのと前後して、批評全般としては東浩紀を中心にオタク論壇化していくというのが2000年前後にはあった。東界隈と宮台界隈は割とつながっていた。というか、さっき名前があがった、北田、鈴木、宇野、濱野といった辺りはみんな東浩紀つながりでもあった。そこで、ニューアカと社会学が悪魔合体して…みたいな(笑)、まあ、そういう状況が2010年代くらいまで続くっ

CamScannerでスキャン

ていう。社会学的音楽批評っていうと何があったっけ……、自意識と社会みたいな話が多かったのかな。あとは、小室哲哉現象からのプロデューサー現象みたいなところとか、カラオケがコミュニケーション・ツールになって、サビ頭とハイトーンが増えたみたいな話とかかね。

大谷　うん、音楽的にはね。

栗原　音楽的にっていうより、カラオケで盛り上がるためにどんどんキーが高くなっていったっていう。

大谷　ゲーム化とも言えますね。「太鼓の達人」とかができたのが2001年なんですよ。ビーマニ（「ビート・マニア」）がもうちょっと前の97年。音ゲーがすごく流行って、カラオケもほぼ音ゲーになっていくっていう。

栗原　そういえば、『ポプシクリップ。』っていう雑誌があるじゃない。あの雑誌に少し関わったことがあって。「下北沢系」と銘打って、ポスト渋谷系と呼ばれたようなアーティストを中心にフォローしている雑誌なんだけど、登場するミュージシャン、ビーマニ経由とか出身者がすごく多いのよ。

大谷　ビーマニで音楽に興味を持つってこと？

栗原　サイドワーク的にビーマニの音楽を作ってた人の率が高い。ROUND TABLEの北川勝利とか、元Cymbals・現TWEEDEESの沖井礼二とか、まあ、人脈で回っていた面もあると思うんだけど、ビーマニで育って彼らを知って、本業というかCDを聴くようになったファン層というのがそれなりにいるみたいなんだよね。

大谷　ゲーム音楽出身のバンドマンとか。打ち込みから音楽制作を始めるっていうのも、今では普通になった感じですよね。90年代半ばに、デザイナー中心にMａｃが普及して、インディー表現とＰＣが結びつくわけですが、その音楽版が06年くらいからって感じかな。

栗原　この人たちはアニソンもやっていることが多くて。ビーマニやアニソンを入り口にポスト渋谷系を知って、そこからさかのぼって渋谷系を知った、みたいな若い子がけっこういるみたいで、目から鱗だった。音楽ジャーナリズムはそういうルートをまったくフォローしてこなかったじゃない。

大谷　それってアキシブ系って呼ばれたやつじゃ？　確かにゲーム音楽とアニソンは、まだこの時期までは業界的にも差別されてたと思う。カウントダウンＴＶとかで、チャート

に入ってるのに飛ばされちゃってたりとか。05年くらいにラジオ番組やってたんですが（ＴＦＭ『水曜Wanted!!』）、オリコンに入ったアニソンをＣＤＪでイジって遊んでたら被差別民から猛抗議があったのを覚えてます。

栗原 LiSAがとうとう紅白に出て天下を取った感じだけど、忘れもしない。4、5年前に、有名批評家とか純文学作家とか美術作家とか映画監督とか文芸誌編集長とかが居並んでいた打ち上げの席で、LiSAの話になったの。というかおれがしたんだけど（笑）。誰も知らなくてさ。ひとりも知らなかったんだよね。

大谷 その時はまだ一般の音楽ファンにとって、アニソンは全然ノー眼中ですよ。ところが今やもう大アーティストですよね。

2006年〜2016年という過渡期

大谷 ということで、2006年ぐらいまでは、音楽批評も多分、旧来態勢で全然いけたわけ。正史も語れるし、オリコンのチャートはちゃんと業界の中心で機能しているし、学者もそれなりに時事ネタにいっちょ噛みできて、既存のヒエラルキーの中にまだみんないられた。洋盤とか邦盤の言説もさ、要するに関税じゃないけどさ。業界人は利ザヤで暮ら

CamScannerでスキャン

せたわけ。時差みたいなものと、一般との情報格差で。定期刊行の雑誌が情報として一番早くて、広くて、しっかりしてた。雑誌刊行物のピークもだいたい、音楽だけじゃなくて日本全体で、おそらく97〜8年がピークなんですね。

栗原 98年はいろいろな方面で象徴的な年で。さっき話に出た『音楽誌が書かないJポップ批評』はそのちょっと後なんだけど、最低ラインが3万部だったんだよね。

大谷 うーん、いまから考えると、けっこうな数ですよね。そこからどんどん下がっていって、気がつくともう焼け野原みたいになってるのが現在ですが。逆にいうと、やっぱり06年あたりから、現在の状況を用意する新しい動きが音楽では出始めています。

栗原 ニコ生も始まってる?

大谷 ニコ生も07年ですね。トピックだけとりあえず挙げると、05年にAKBがスタートしてます。秋葉原に自分の劇場作ってスタートしたのが05年。90年代に流行った芸能リアリティ・ショウのネクスト・ステージとして、ここにいろんなものが乗っかってくるのがこの先の10年間ですね。で、YouTubeも同じく05年からサービスが開始されています。iTunesストアが始まるのが03年で、定着するのが06年くらいで、ソニーが参加するのが

12年から。あと、初音ミクのリリースが07年。Ustreamのサービス開始とSoundCloud開始も同じく07年。ということで、ネット上に音楽創作活動の場がバンバン広まっていくのがこの時期ですね。

栗原　ニコ動、ニコ生の時代っていう感じだよね。YouTubeが来て、ニコ生が来て、踊ってみた、歌ってみた、初音ミク。で、ボカロPが出てきて……。

大谷　っていう感じが一気にここら辺から来ています。こっからさ、PC、携帯、スマホでの視聴がリスニング・スタイルのメインになってゆくわけで、そうすると当たり前だけど映像表現と一緒に音楽を楽しむようになるわけです。これ、相当に大きな変化だと思うんだけど、家電メーカー、レコード会社、および批評家は、この変化にまったく対応できなかった。

栗原　ああ…。YouTubeが出始めの頃、『ミュージック・マガジン』に「YouTube」って書いたら、注入れてくれって言われたんだよね。

大谷　おおお……そっか。

栗原 「Web 2.0」も注入れてくれって言われたなぁ。あれも2005、6年の言葉か。ああ、思い出してきた。そのころユーザー・ジェネレーテッド・コンテンツ(UGC)とかコンシューマー・ジェネレイテッド・メディア(CGM)みたいなことが言われてて、あとウィキペディア的な集合知によって知の在り方が書き換えられるみたいな言説があって、批評はそこでどうなるかみたいな注文だったんだ。そんな発注しといて「Web 2.0」に注!?っていう。

大谷 なるほどね。

栗原 「批評は死ぬでしょう」って書いたんだけどね(笑)。

大谷 当たっちゃったね。死にましたね。集合知って言葉も流行って、ウィキペディア的な形で全員が情報をネット上に集めるんだと。で、それによってプラットフォームができるんだっていうことを言われ始めたのが2006年くらいなんですよ。

栗原

大谷　ネット上の、全員が書けるっていうか、情報を集めるっていう代表がウィキペディアになるわけですよ。全員が書ける百科事典という。大家がいて、その人の見解を反映させるんじゃなくて、全員のふるいをかけて、集合知の情報がこれからはスタンダードになるだろう、といった結果のこの体たらくですよ（笑）。でもそれを推し進めてここに至ってるわけで。やっぱみんなすぐウィキペディア見ちゃうでしょ。雑誌じゃなくて。そうなり始めたのはいつかというと、２００６年の時点ではまだそんな感じは全然なかった。今、もう15年前の話をしてるんですが（笑）、みんな情報はスマホの検索頼りになっちゃったのはここ10年の出来事で、ホントに時代は変わったなあと。

覚えてるのは、２００９年くらいに慶應で先生やりに行ったときに、村上隆が言ってたんですが、カニエ・ウェストに会ったときに、横にアシスタントが2人くらいいて、何かワードが出るとその人たちがPCで検索してその場でチェックするんだと。これ、当時はまだけっこうコミカルな話だと思って聞いてたんですよ。「カニエすげえ検索するんだよ」って。今はそれが普通になっちゃった。

栗原　飲み会で初対面の人のことをスマホで調べるらしいね。

大谷　そうそう。カニエはそれを２００９年からやってるから、かなり早い。今はそういう状態に、批評と言うか言説全体がシフトしてるじゃないですか。ネット上にある、みん

なが書いてるものが正しいから、それを参考にするんだっていう状態になってるんじゃないかなと。まずは「検索」しろと。

栗原　「批評」って言っても意味通じないところもあるしね。「批評」って悪口のことだと思ってる人が多いし。

大谷　「評論」とか「批評」とか、そもそも、もう使われない言葉になって来てるんですかね。

栗原　元SPEEDの今井理恵子が出馬した時に、「批判なき政治」と言って、「批判を許さない政治とは何事か！」って炎上したじゃない。あれはもう言葉の用法が違っていて、「批判」っていうのは、ときに人格否定的な意味すらある「悪口」なんだよね、ある世代から下にとっては。文学や音楽とかじゃない一般の記事で「批評」って言葉が出てきたら、まずほとんど悪口か能書きの意味で使われている。「批評家」はだいたい「口ばっかりで何もできない奴」の代名詞。当たっているかもしれないが(笑)。

大谷　「批評されましたよ」みたいな感じになって。もう完全に、まあ昔から悪口と思ってる人はいたかもしれないけど、一般化したよね。

栗原　「批評」や「批評家」がそういう意味で使われている記事が時折炎上気味になって、そうすると Twitter の有識者たちの「批評とは」って講釈が並ぶという同じ光景がずーっと繰り返されている。ネットの議論は蓄積されないから、これはもう絶対に改善されないですよ。そういう風に語義が分裂したんだと考えたほうがいいと思うんだよね。

大谷　まあ、いわゆるWeb2.0の感覚が定着して、これも全然古い話だけど、それが始まったのが06年くらいからって感じですね。

栗原　「批評はしない」をポリシーにした音楽ニュースサイト「ナタリー」が登場したのが2007年。創業者の大山卓也はその前に「ミュージックマシーン」ってニュースサイトを2001年からやっていて、これが「ナタリー」の母体というか、コンセプトはこのサイトから引き継がれていた。そのあたりですでに音楽誌や音楽批評に対する懐疑的な気分がそこそこ浸透していた感じはあったんじゃないですかね。

フェティッシュとしてのCD

栗原　ちょっと話戻っちゃってもいいかな？　2005年くらいに『ミュージック・マガジン』からあるミュージシャンの取材を頼まれて、今は亡き赤坂の東芝EMIまで行った

のね。で終わった後に東芝EMIのディレクターと編集者と3人で話してたら、東芝の人が「最近の若い子はCD捨てちゃうんですよ」って言うわけ。「なんですかそれ？」って聞いたら、「誰かがCD買ってきて、仲間に回して、みんなのリッピングが済むと捨てちゃうんですよ」って。だからその頃には、mp3で音楽を聴くというのが若い世代の一部では一般的になっていたんでしょう。それを聞いて『ミュージック・マガジン』の編集者は愕然としてたんだけど、CDをデータの容れ物と考えればそうなるよなあって思って。フリーソフトを詰め込んだ雑誌付録のCD-ROMと何が違うのかという話だもんね。

大谷　でも業界的に言うとね、ほんとに今言った06年くらいまではその感覚。「捨てちゃうんですよ」「えっ！」みたいな感覚はあったはずで。今はリッピングするのは当然じゃないですか。データの入れ物だってのがもう分かっちゃってるから。

栗原　フェティッシュの話だからね。

大谷　フェチが音楽媒体から消えていってるのが現状。そうすると批評も稼働しなくなるんだなって思ってて、やっぱ批評ってフェチの変態がやるものだと(笑)。それこそ原義の意味でのフェティッシュというか、ある意味呪物みたいなものに対して祈りをささげる儀式としてじゃないと、批評なんて誰もやんないんだなってことが、この10年で分かった

ことですね。

栗原　物理的にフェティッシュを捨てることを余儀なくされ、技術もそれを後押ししてすっかり身についた今となっては、「本の手触りが」とか言われても「はあ？」でしかないからね（笑）。

大谷　データでいいじゃんって派ですからね、2人とも。それをまさに定着させたのがこの10年間で、それで、業界の人はフェティッシュじゃないとお金とれないってことを理解して、あらたな呪物の開発に進むわけです。

栗原　レコードとかカセットテープとか。

大谷　そうそう。あと、「会えるアイドル」もフェチですよね。「インスタ映え」とかも多分そう。あと、「聖地」とかも。だからまあフェチ自体は無限にあるワケですよ。でも、単なるデータはみんなで共有できるものだから、やっぱりフェチの対象になりにくいんだなって。そうすると、言説は「情報」だけになって、批評がなくなる。高速道路が通った周りの土地の均一化が進む、みたいな感じで。

栗原　ダウンロード販売で買ったり、リッピングしたファイルを自分で持ってるっていうのは、今となってはまだモノの片鱗があった。欠けを埋めるとかコンプリートするというコレクター的欲望を掻き立てる要素がまだあったけど、ストリーミングになっちゃうと手元には本当に何もない。

大谷　手元に何もなく、こう、ネット上にただよってるわけじゃないですか。そうした情報として完全にアクセス可能な音楽に対応する「批評」って、「カタログ」化なんだと思うんですよね。そういった情報を見やすい形でもう一回再組織化するっていう。

プレイリストの人気

栗原　各サブスク、プレイリストには力を入れている。というより、カタログの差異はゼロに近づいていくので、そこしか差別化するポイントがないと言えばない。最近はオリジナル番組も増えてきてそっちで差別化していくという未来もありそうだけど。

大谷　あ、「カタログ」じゃなくて「プレイリスト」の方がいいですね。現在有効な批評は「プレイリスト」の制作だ、と。06年のＩＴ改革期から15年経って辿り着いた批評の現在がこれだ(笑)。

CamScannerでスキャン

栗原　ディスクガイドってみんな好きだけどさ、そんなにいっぱいディスクガイド持ってても消化できないじゃない。律儀に付き合ったら1冊読むのに何ヶ月もかかるでしょ。

大谷　マニアしかしない。っていうかもともと持ってる人が買うんだよ、ディスクガイドって。自分の持ってる財宝の価値を確認するために。

栗原　ディスクガイドの秘めたる可能性っていうか、志向性と言うか未来性が、ストリーミングで完成したみたいなところがあると思うんだよね。ある種のイデアだったわけじゃない、ディスクガイドって。たとえば「ロック名盤100」とかでもいいんだけどさ、こういうパッケージになりましたって音楽誌が載せても、以前はコンプリートするには相当な努力と労力が要った。それがストリーミング以降はクリックだけで揃っちゃうし、何ならすでにプレイリストがあったりする。『ミュージック・マガジン』に「消えた(?)名盤100」っていう素晴らしい特集があったのね(2008年3月号)。要は歴史に淘汰されたかつては名盤とされていたダメ率が高そうな100枚のアルバムであるわけで、お金払って買って聴くのは微妙だが、パッケージングとしては夢溢れる企画でさ(笑)。そういうのも聴けてしまうようになったのは、善し悪しかもしれないけど、やはり善いことだよね。

それがさらに裏返った、ストリーミングでは聞けないディスクガイドっていうのも出て

きていて（lighmellowbu『オブスキュア・シティポップ・ディスクガイド』DU BOOKS）、夢が尽きることはない（笑）。

大谷　なるほど。「モノの格付け」、および「情報の格付け」みたいなことができるから、ディスクガイドは現在でもけっこう批評として機能できる。そのネット版であるプレイリストが、リアルタイムの指針というか、批評の代わりになっているっていう。

栗原　柳樂光隆の『Jazz The New Chapter』（シンコーミュージック）って要するに、文脈を作ったわけですよね。潜在していたものを顕在化させただけって言えばそうなんだけど、文脈を付けられるまでは、誰も知らなかった、考えもしなかったものを、こういう見取り図ができるんだ、あるんだってパッケージにして見せた。

大谷　そうだね。逆に言うと、ジャズは正史がしっかり固められて、それ以外の見取り図が前世代には考えられなかったから、ガバッといろんなものが見落とされていて、やりやすいというか、取り組みがいがあったんだと思うね。

栗原　ジャズ評論ってもう完全に終わったジャ

大谷　これね、『out there』っていう、2001年にジャズ特集で出たムック的雑誌なんだけど、これと『Jazz The New Chapter』とくらべてみるとね、もう露骨にね、こういっちゃ悪いけど、ジャズへの旧世代的なロマンチシズム原稿が満載で、気持ち悪いわけ(笑)。

栗原　これは知らないや。

大谷　『New Chapter』とは隔世の感がある。でもまだその時期は『スイングジャーナル』もあって、毎年死んだ月の表紙はジャコ・パストリアスだったりするわけ。「霊界通信」って言われてたんですけど(笑)。また死んでる人が表紙、みたいな。

栗原　老舗音楽誌はどこもそうだけどね(笑)。

大谷　だから、『Jazz The New Chapter』は違ったから、新鮮だったんだよ。まあそのくらい、スイング・ジャーナル的なものが取りこぼしてきた厚みがあったからね。

栗原　ジャズにはできたのに、ロックとかができないのはなぜかっていう。

『out there』(枻出版社)
Vol.8 winter 2001年

大谷　うーん。ロックだってできんじゃない？『Rock The New Chapter』みたいな。あとね、ジャズは割とモダンみたいな感じで進化系があるけどロックはほとんど、そう言った批評に魅力がないから。だって、まだビートルズが最高！　って言説にリアリティがある場所なんですよ。それが、まあ、クラブ・ミュージックだと、ダンスミュージックはまださ、次のビートはこれだ、みたいなのがあるじゃない？　ロックでそれやってもさ、別に4つ打ちで踊るのが楽しいとか、そういう話しか出てこないじゃん。踊れるロック、とか言ってるけど、なんだそりゃって。最初から踊れるわって。

ゴミを集めて

栗原　imdkmの『リズムから考えるJ-POP史』（ブループリント）で唯一よくわからなかったのが、4つ打ちロックを論じた章だったなあ。

大谷　そうね……。話は変わりますが、imdkmくんはネットレーベルのMaltineに、学生時代に参加していたそうです。この本がMaltine Recordの10周年記念のもので……。

『Maltine Book』（スイッチ・パブリッシング）2015年

栗原　ああ、Maltine。おれ、イベント行ったよ、当時。

大谷　このレーベルのスタートが、2005年から。

栗原　初音ミクよりちょっと前くらいだよね。確か。

大谷　そう、この時期、主にネット上にあるデータを使って、つまりクラックなデータでマッシュアップとかをバンバン行ってた。学生が始めたネット・オンリーのレーベルが、イベントも初めて、かなりの集客もあって、これだけの量のリリースをしていて、っていう、たぶんこの時期の音楽の状態を代表するのが彼らだと思う。

栗原　でもMaltineももう10何年も前なんだね。この本はいつの？

大谷　2015年。彼らは、音楽カルチャーと言うよりは、もっとジャンクなネットカルチャーだと最初は思われてたんじゃないかな。実際さ、アンオフィシャルな、著作権所有者には無許可のまま、ネット上に散らばっているデータを使って、で、それをさらにネットに流して、みたいな作業なんで。安いドラッグをみんなで回してる、みたいな。クラック・カルチャーなんだよね。

CamScannerでスキャン

栗原 それ言うとあれに近いんだよ。カオス・ラウンジあたり。

大谷 ああ、そういう文脈も近いところがあるのかな。

栗原 ネットのゴミを集めて、音楽作る、美術作るみたいな話だからさ。

大谷 そういう、ネット上のゴミとか、カスを集めて遊ぶっていう音楽の作り方に対して、でも、20世紀の音楽批評は手も足も出なかった。その前の時代だと、たとえば椹木野衣とかが美術の分野でシミュレーショニズムとか、カットアップとかを提唱していたけど、それとも全然違う感じで、そもそも美術じゃないわけで。

栗原 違法コピーで繰り返し圧縮されて劣化したmp3のくぐもった音はデジタル時代のノスタルジーだ、みたいな話は、ピッチフォークでちょっとあったけどね。

大谷 だけどそれはさ、美術文脈なわけですよ。ポップスじゃない。今のパンクな感じっていうのが、ネットのスカムな現場にはあって、それが10年代に初期衝動的にかっこいいっていうね。批評的には、ネット上で実物が簡単に手に入っちゃうから、多分、それを使

って遊んでいいってことになると、使い潰して消費して終わりで、言葉にするっていう欲望自体が折れるんだよね。作り手ともすぐに連絡が取れるし、自分もすぐに作り手になれるし。

レビューの役割の変化

栗原　音楽誌って新譜紹介とかレビューがひとつの主眼だったわけだけど、リンク張っちゃえばそれでおしまいになってしまったというのはあるよね。サブスク以降は課金のハードルすらなくなって、あとは各自聴いて自分で価値判断してねということになる。プレイリストにレビューはついてないしね。

大谷　そうね。ポイントとしては、雑誌では、新譜紹介してる時点でその新譜はまだ出てないわけですよ。一足先に聞いている人がいるっていうこの情報格差が大きくて、生産地に近い場所からのリポートっていう情報格差、「情報関税」って言ってますけど(笑)、それが消費税のように足されていたわけです。だけど、今はもうスマホ自体が生産地なんで、その格差がない。

栗原　まあ音楽に限らないけどね。評論自体がこう、何のために書かれて、誰に向けて雑

CamScannerでスキャン

誌に載っているのか、もうよくわからなくなってるし。おれは仕事なので文芸批評はずっと読んできたけど、最近はもう読むのがつらくて飛ばしてしまうことがすごく増えた。時間の無駄としか思えない。

大谷　読めないね。つまんないもんね。だからやり方を全部変えなきゃならない。でも、古典をちゃんと捕まえなおすとか、これまでナシにされていた分野の資料を揃えるとか、そういった学術的な仕事がすごく進んだ10年間でもありました。特に戦前のポピュラー音楽研究。２００６年から15年って、研究の分野ですごいいい本がいっぱい出て、それで俺らもこういうブックガイドみたいなことやろうってことになったというのはあります。

栗原　そうだよね。「ぐらもくらぶ」が始まって、戦前ジャズとかの復刻ＣＤを出し始めたのが２０１０年前後くらいかな。

大谷　そうそう。ガイドの方でも色々と取り上げさせてもらいましたが、これまで全然まとまっていなかった「日本のポップス史」明治・大正・昭和がようやっと一本につながってきた感がある。洋楽受容史のアナザー・ヒストリーというか。学者さんも愛好者さんも積極的にデータを出して議論してる。これはネット時代の、情報共有体制のプラスだったと思います。

栗原　逆に、学者少ないよね。民間主導で進んできて、発掘から評論、アーカイヴィングまで市井と言うかフリーがやってて。

大谷　そうだね、愛好者、これまで地味にやってきたフリーの人たちの仕事がオーヴァーグラウンド化したってことかな。でも、最近では博論でもすごいいい仕事があって、たとえばついこないだ出たんだけど、『近代日本のジャズセンセーション』(青木学、青弓社)ってとても丁寧な研究で、すごく参考になってる。まあ、マニアな博士論文だからさ、好きな人しか読まないけど、きっちり調べて、イメージじゃなくて一次資料に当たって、それが博士論文の審査を通って、出版までされるようになってる。逆にさ、「ポピュラー音楽学会」は今何やってるのかなーみたいな。あと、00年代に猛威を奮った社会学系の音楽論文みたいなものは、現在どうなんでしょうかね。メディア史みたいなのとか。

栗原　どうなんだろうね。あんまり注目していないので動向がわからない。『ミュージック・マガジン』は一時、ポピュラー音楽学会の人たちをフックアップしていた感じがあったけど、最近はあんまり見ないかな。

大谷　今は相当なところまでネット上に情報があって、SP盤のアーカイヴとか、世界中の人が音源を投稿しているサイトとかあるわけ。「Great78.archive.org」っていうサイトと

膨大な量のSP盤が聴ける。いろんな人が勝手に投稿してるから、ベニー・グッドマンなんて同じ盤が一杯載ってる（笑）。

栗原　集合知だ（笑）

大谷　そうそう。まさしく集合知。サウンドクラウド。ホント、驚くべき音源がけっこうアップされてててびっくりするのよ。

栗原　でもさ、それを言ったら初期のNapstarもけっこう集合知だったんだよね、違法だっただけで（笑）。

大谷　いろんな人が勝手に情報をアップする。そういう状態がネット上で始まった結果、今の言説になっているっていう状態ですね。ネットにつなげさえできれば、タダで読める情報があるわけだから、そこに何かのマジックがなければお金使わないわけですよね。レコードに付随した格差を埋めるための言説が消滅して、タダ情報を整理体系化する「プレイリスト」を提示する方向に批評が移ってきた。検索して出てくるものに価値付けするっていう仕事ね。

栗原　正直なところ、検索して出てきたら買わないよね。フェティッシュが消滅しているし。むしろネットにない、検索しても出てこないから買う。だから最近自分のCD棚はどんどん「オブスキュア・ディスク」の積み場になっている(笑)。でもリッピングしちゃって盤をCDプレーヤーに入れることはほとんどない。

大谷　最近はレコードしか買ってないもんなー俺、中古で。各ジャンルのファン雑誌はこれからどうなるのかってありますね。今日持ってきている雑誌の中では……『BURRN!』は生き残りそうだよね(笑)。あとクラシック系も強いですな。コンサート情報とか、雑誌でまだチェックしてる人が多そう。ここにはまだ情報格差があるのか。

栗原　元『ロッキング・オン』の宇野維正が『クロスビート』休刊に寄せて解説記事を書いてたんだけど、タイトルが「そして、メタルと老人が残った」(「Real Sound」https://realsound.jp/2013/08/post-60.html)で(笑)。『レコード・コレクターズ』みたいなかたちのアーカイヴ雑誌ばかりにこれからはなっていくんでしょうかね、いろんなジャンルで。『ミュージック・マガジン』と『レコレコ』の区別がなくなってきたという問題もあるけど。

大谷　ほぼ一緒だよね。再発か新譜かくらいの違いはあるけど。

CamScannerでスキャン

栗原 雑誌はどこも読者の年齢層が上がってしまって。『ロッキング・オン』にしても「またお前、オアシスかよ!?」みたいな、時間がロック黄金期で止まっちゃってる感があって。

大谷 上がってるよなあ。90年代はさ、音楽聴くのって若者だったんですけど、今はどんどんヴォリューム・ゾーンが上がってるでしょ。40〜50代が音楽聴く人のメインで。ライブハウス行ってもおっさんばっかりだからねえ。人ごとじゃないけど(笑)。

栗原 2010年に『レココレ』が読者の高齢化を受けて活字を大きくしたんだよね。ニュースになってて、それニュースかよ!って突っ込んでしまった。

大谷 レコード、CDがなくなるから、必然的にライナーノーツ文化もなくなるね、昔は音楽ライターはライナーノーツ書いてれば暮らせたんですよ。

栗原 ポピュラー音楽評論家が職業として成り立った最初から、実はライナーノーツが収入源だったという話ですね。

大谷　ジャズ批評とか。ＣＤ時代だと、再発モノ系のやつで、まとめて10枚とか担当して、でももう内容は知ってるわけだから、ホント簡単。そういう仕事がもうなくなった。

栗原　でもジャズはまだあるんじゃない？　そうは言っても。

大谷　いやいやないですよ。書きたい人は、ほんとタダで「note」に書くっていう。noteも上手く使えば売れるらしいですけどね。

栗原　儲かってるという話もあるけど、一部じゃないかなあ。それを言ったらブログが流行った頃もアフィリエイトでウハウハみたいな話がよくあったけど、結局残ったのは商材ビジネスのゴミばかりというね。noteもしょっちゅう燃えてて先行き危うそうだし。

大谷　ああ……。だから、ネット上に必要なものっていうのは、コトバじゃないわけですよ。

栗原　Web 2.0だのユーザー・ジェネレイテッドなんたらとか言われたけど、結局わかってきたのは、ウェブで儲かるのはプラットフォーマーだけだということだよね。いわゆるＧＡＦＡ。

大谷　あのー、この間ですね、「嵐」の新国立競技場からの配信ライブをですね、有志で新宿パセラで見たんですよ（2020年11月）。去年あたりから、本格的にネット上にジャニーズが解禁されて、研究者としては（笑）大忙しなわけです。これまで言っていたような、音楽のネット上での楽しみ方が、2016年までは基本アンダーグラウンドというか、たとえばYouTube上の動画っていうのは、著作権的には通らないものの方がメインなわけです。それもあって、ジャニーズは一昨年まで徹底的にネットから事務所タレントのイメージを削除していた。これは違法コピーで儲けようとしている人たちへのアピールでもあるんですが、音楽をネットで発表する、それをマネタイズする方法を考えて定着させる、YouTuberっていうパフォーマンスと配信を個人で独自におこなう人たちも出てくる……っていう現在、ジャニーズもいよいよネットで音楽活動を始めたわけですよ。で、配信を受け持った会社の知り合いがいまして、話によると「嵐」のその配信ライブ、200万枚チケットが売れて、そのうちの50万が中国からのアクセスだったんだって。ネットでの音楽ビジネスとしては最大規模の成功でしょう。コロナ禍にあって、みんながネットでの音楽ビジネスを本気でやり始めた。そう言った状況で「音楽批評」ってのはどうなるのか、みたいなのがこれからの話ですね。

栗原　藤井風っていう新人R&Bシンガーソングライターが、去年(2020年)の10月に武道館でワンマンやったんですよ。それも客を入れて。配信もしたんだけど。

大谷　え？　客入れてやったの？　この時期に？

栗原　客入れて。YouTubeというか、YouTubeの配信から出てきた人で、デビュー前から話題で、フェスに出るわ、ワンマンやるわ、音源リリースする前に、LINE CUBE SHIBUYA(渋谷公会堂)でのワンマンを即日ソールドアウトさせたという、業界注目の大型新人で「第二の宇多田ヒカル」とか言われてて。

まあ、それはいいんだけど、YouTube出身だから、ライブをほとんどしてこなかったのね。基本、配信ばかりで。で、コロナ禍の最中の去年5月にファーストアルバムが出て、レコ発ツアーが組まれてたんだけど例によって中止になった。ここからが普通と違うところで、コロナによるライブ中止が、彼の場合、まったくダメージにならなかったのよ。むしろ災い転じて……というやつで、中止になったライブの代わりにYouTubeで配信ライブやります！　ってやって、ファンは慣れてるから満足して不満が出なくて、その配信ライブが評判を呼んでテレビで特番が組まれて、それがまた話題を呼んで、そのままデビュー半年で武道館単独公演まで行っちゃったという。まあ、仕込みもそれなりにされてたんだと思うんだけど、それでもこうトントン拍子にはなかなかいかない。

大塚　YouTubeとか、TikTokとかで、そういったいわゆる口コミで広がって知られて行く、そういったリツイートで広まる共有っていうのが、音楽シーンでも当たり前になってきたってことですか。

栗原　カントリーとヒップホップの融合って言われたLil Nas X「Old Town Road」みたいに、まったく無名の1曲リリースしただけの新人がサブスクとかTikTok、SNSでバズって、SpotifyやApple Musicだけじゃなくてビルボードでも1位になって一躍スターダムに乗ったという例が海外ではあったし、「香水」の瑛人にしてもバズりだけで紅白まで行っちゃったし。YOASOBIはもうちょっとシカケっぽいけど、それでもYouTubeとサブスクでバズって、物理的音源が1枚もないのに紅白出場が決まるという、これまでだったら考えられない筋道たどってるよね。

もうちょっとさかのぼると、YouTubeからブレイクしたジャスティン・ビーバーとか、レーベルと契約せずCDも出さず、ミックステープのリリースだけでグラミー賞を受賞しちゃったチャンス・ザ・ラッパーとかもいたけど。

サブスク時代になって、情報が爆発・拡散してるじゃない。Spotifyのレコメンドするプレイリストを流してても、全然知らない人がSpotifyの推しとしてプッシュされてくる、「誰これ?」みたいなのがどんどん出てくるわけですよ。で、プロフィール見に行くと1曲しかないということがけっこう頻繁にある。

大谷　「この人これしか出してないの？　なのになんで200万とか聴かれてるの？」みたいな。でも実際、それだけの人が聴いてるわけだよね。それでパワープッシュされて、また広まって、みたいな。もうTVもレコード会社もコントロールできなくなってる。

栗原　プレイリストが批評だという話が出たけど、プレイリストにはレビューがついてないんだよね。だから「誰それ？」と思ったら自分でググったりしないと情報が得られない。最初の頃は、だから、プレイリストに対するレビューをパッケージして提供する評論家とかナビゲーターみたいな人やメディアが出てくるんじゃないかと思ってたんだけど、情報量が多すぎてとてもさばけないということがわかってきた感じじゃないかな。少なくとも雑誌媒体を引きずったやり方では絶対無理だよね。

おそらく、プレイリストを作る側の人がメディア化して影響力を持つようになっていくんじゃないかね。プレイリストのコンテンツを把握しているのは作ってる人だけだから。実際「音楽コンシェルジュ」とかいってメディアに出てきているプレイリスターもいるし。

大谷　発表媒体も含めて、みんなが作り手に回れる状態になってる、っていう現状で、言葉でもって音楽を表現することの価値の在りかがわかんなくなっているという。

栗原　批評はもうアーカイヴィング作業みたいな方向しか命脈がないかもね。歴史の再構

成と文脈づくり。未来方向へ向けて価値を付ける役割はもう音楽コンシェルジュやプレイリスターに盗られたんだよ（笑）。

大谷　それはずっとやれると思う。整理整頓と、それによる価値のフックアップみたいなものは、研究の領域にも入るし。でもそれはほぼほぼ実物を扱うことなので、言葉だけでなんかやるっていうのは……。

栗原　新たな価値の付与とか創造というふうに批評の機能を考えた場合、批評「文」の力で、それこそ極端に言うと平岡正明みたいなやり方で価値を生むっていうのは難しくなってるよね。文芸批評でもカリスマ的批評家っていなくなったし。文脈の発掘や整理で聞こえ方を変えるというほうが現実的で効果的になっている感じはする。

大谷　それでいいと思うけどね。ネット以前は、実物が聴けなかった。でも、結局音源っていうのはそもそも色々な情報が欠けているんで、聴きながら文字情報で想像力を補完するって作業は、わりとまだ使えるんじゃないか。今は映像とコミで音楽聴く感じになってるので、視覚情報も埋まっちゃって、それがいい感じなんだと思うけど、どっかでそのあたりもう一回切断して、文字に戻る可能性はあると思う。

栗原　反動というか揺り戻しはどこかで起こるだろうね。

ファンの行動の変化

大谷　あと、ひとつ思ってるのが、ファンジンとかミニコミとかの「ファン活動」の現在ってどうなってるんだろうって。たとえばAKBのファンとか現場に行くわけじゃないですか。10年代後半のトピックは「地下アイドル」ですよね、すごく変なものだと思われてたのが、ここ数年でかなり一般化したじゃないですか。アイドルと、アイドルを支える人たちが世間的に認知された。か、どうかはまだわかんないけど(笑)、昔テクノとか音響系とか聴いてた人たちが、今、音楽の現場を求めて地下アイドルに行ってたりするからね。俺の世代は(笑)。

栗原　「マーキー」の変遷は音楽オタクの一生を見るようだ」ってネタがあってさ。プログレ雑誌だったのが渋谷系になりアイドルに辿り着くという。実際、マーキー的な人生を送ってる音楽マニアがアラフィフには多い気はする(笑)。

大谷　今、リアルでコミュニティが強い音楽はアイドルですよね。その人たちのファン活動が、昔はファンジンとかミニコミとかあったけど、今はネット上で全員がツールを

使ってやり取りしてるじゃない。アイドルの最後に残されたそういうフェティッシュというかさ、「触れない！」みたいな。「彼女たちの情報を新しく知りたい！」とかさ。

栗原　現在のアイドルには批評があんまりないんだよね。「推し」と「批評」は食い合わせが悪いみたいで。むしろ積極的に嫌われている。

大谷　1冊にまとまったりしてないかなあ。また「少女が〜」とか社会学ファンタジー系になっちゃいそうですけどね。大森望の『50代からのアイドル入門』(本の雑誌社)読んだけど、あれは現場報告だから、全然批評ではないですね。面白いけど。

栗原　大森さんのあの本もその傾向があるけど、今のアイドル状況に対するニーズを満たすのは、吉田豪とか南波一海みたいな高性能な整理者兼紹介者兼伴走者なんだろうねえ。アイドル論や批評もないわけじゃないんだけど、影響力という意味ではないに等しいんじゃないかな。

ちょっと首突っ込んで思ったのは、アイドルヲタは書き残さないんだよね。Twitter、SNSでの交流と、メモ書きくらいで、かろうじてライブレポがあるかなというくらい。楽曲を論じるというのもあんまり見ない。やっぱり情報量の問題もあるんじゃない？　多くて速いから批評のスピードじゃ遅すぎるんだろう。数が多すぎてアーカイヴィングも難し

CamScannerでスキャン

いし。

大谷　どんどん次を見に行くからか。「新譜」についての楽しみって、今アイドル業界にしかないんだなって。次の現場はここです、みたいな。

栗原　そういう意味では、やがて打ち捨てられ散逸する一方のマイナーアイドル、地下アイドルや地方アイドルの音源を、土地土地を訪ね歩いては拾って集めている南波一海の活動が将来価値を持つわけですよ。

大谷　南波くんはそれこそ元HEADZで、元ロロロで、それが今アイドルライター。多分、誰も知らないようなアイドルの情報をゲットしたり、その良さを見出して紹介したりするのは批評行為として楽しいわけですよね。

栗原　楽しい楽しい。

大谷　新譜を探す楽しみっていうか、情報がないところに出て行く楽しみって今アイドル周りにだけしかない。だから、アイドルの現場を探していく、っていう行為に、今ネットがこんだけ普及してる中で、そういうところになんていうか、消費と批評と魂の癒しを求

めて（笑）活動する。そういう欲望なんだなって思う。

栗原　全体を網羅したい欲望っていうのも、持ってる人はそれほどいないんだよね。物理的にも難しいし。だから南波さんなんかは「アイドル界の柳田国男」って呼ばれてるわけで（笑）

大谷　『遠野物語』（笑）。民俗学に近い活動。

栗原　でも、それをまとめ上げる作業はあまりやってないんだよね。タワレコ社長の嶺脇育夫とやってるネット番組「南波一海のアイドル三十六房」とかで喋って聞かせておしまいみたいな感じでさ、欲がないというか。あの番組のアーカイヴがアーカイヴであるという意識なのかな。まあ、忙しくて手が回らないというのもあると思うんだけど。

大谷　やっぱり、体系的に見る方法論がないとできないから。それはまだないんで。あるとしたらそこは面白くなるかもですよね。女の子論みたいなのにもなるだろうしさ。あとは音楽論で、音楽の型はこんな感じで、っていうのもやろうと思えばできるし。

栗原　系譜を作って、全体像を見せて、みたいな。

大谷 「歌詞がいい」「歌詞がいい」ってほどではないけど、いろんなところで。

柴那 おかしもう、アイドルをずっと見ても何が魅力なのかよくわからないんです。楽曲や師の師を位置づけるみたいな方向で。

大谷 地下アイドルっていうのがいわゆる「新作」っていうか、「流行」と呼ばれるような現象を生み出す「ネーム」「物」と「自分」とのギャップから欲望をドライブしていく現場っていうのがうまくいかないんだなって。他の音楽でそれが昔あったのに、今はアイドルに行っちゃってるっていうのが現状でしょうね。アイドルの現場には知らないものを知る楽しさがあるはず。ネットに載ってないからね。その状態の中で、じゃあ音楽ってどう在るのかって話はけっこう面白いかもしれないですよね。

ブックガイド 1996年〜2025年の20冊

01 野田努
『ブラック・マシン・ミュージック』
河出書房新社、2001年

テクノの歴史および現在に関する本である。単にテクノと言った場合、80年代後半にアメリカのデトロイトから興ったジャンルを指すのが一般的であり、クラフトワークの影響は濃厚にある一方で、YMOなどとの関連はほぼない。

今「ジャンル」と書いたが、デトロイト・テクノとは、音楽のスタイル以上に、精神を同じくするゲットーの黒人たち、そのコミュニティを基礎とした音楽による運動を意味している。ジャンルではなくシーン、それをひたすらつづったのが本書であると言えるくらいだ。テクノとはターンテーブルやドラムマシンを武器にしたブラック・ミュージックなのである。

タイトルである「ブラック・マシン・ミュージック」と並行して本書にはテーマがもうひとつある。それは「ブラック・サイエンス・フィクション」だ。サン・ラやジョージ・クリントンのPファンクに始まるアフロ・フューチャリズム、宇宙や未来を志向するあの幻視的ヴィジョンを、マシンによる反復の上で蘇らせたものがテクノであり、世界に対する徹底した抵抗と否定の精神の継承がそこに流れていることを、野田はこのテーマで示そうとしている。アンダーグラウンド・レジスタンスの「ギャラクシー・2・ギャラクシー」というタイトルは象徴的である。

アフロ・フューチャリズムの「否認」は、黒人音楽のコミュニティや歴史それ自体にも及んでいる。70年代のディスコに始まり、ハウス、テクノへと連なる歴史は、黒人による黒人音楽に対するカウンターの歴史でもあるのだ。ブラック・ライヴズ・マター以後の今、再び価値を帯びる本だろう。

CamScannerでスキャン

02 佐々木敦
『EX-MUSIC』
河出書房新社、2002年

2014年に「L」と「R」に2分冊された新装版が出ているが、ここは是非、剥き出しのレコードを円柱になるまで(!)積んだ「レコード・タワー」(by佐々木暁)で装幀されたオリジナル・ヴァージョンを手に取っていただきたいところである。90年代の渋谷周辺に溢れ、時代の中で押し流され消えていったこの黒い塊の物量と真正面から対峙することで、佐々木敦は独自の音楽批評を獲得したのだった。彼はあとがきで「「ex-music」とは、文字通りの意味で「外=音楽」であり、また「かつて音楽であったもの」ということでもある。exはexceptionalのexでもあるし、experimentalのexでもあり、あるいはextrasensoryのex、ことによるとexhaustedのexかもしれない。」と書く。無数に変容してゆく無数の音楽たちと並走しながら、その外側に立って、対象について書き続けながら自分自身も変容を重ねてゆくこと。

音楽がモノではなくなった現在、このようなかたちで「音楽批評」を書き続けてゆくことは可能だろうか？　モノとして固定されてあればこそ、その沈黙の周辺には言葉が引き寄せられる磁場が生まれる。現在の始まりに残された、このマッシヴな音楽言説を、現在形でふたたび読んでみることが必要である。

03 菊地成孔・大谷能生
『憂鬱と官能を教えた学校』
河出書房新社、2004年

菊地成孔と大谷能生、文章も書く2人の音楽家により2ヶ月間、全12回行われた講義の記録である。バークリー・メソッドと呼ばれる音楽理論の概説書であると同時に、理論の成り立ちを探る歴史書でもあり、さらにはその両者を批判的に突き詰めることで20世紀の商業音楽全体を総括しようという野望も併せ持っているという複合的で重層的な(菊池の言葉を借りれば不安神経症的な)書物だ。

CamScannerでスキャン

リップサービスではなく、体感的、経験的実感として言うのだが、この本を画期として、日本のポピュラー音楽批評言説は以前以後に分けられた。このあとでレビューする『Jazz The New Chapter』を監修した柳樂光隆は「『憂鬱と官能』以後であることをはっきり意識していた」と述べていたし、冨田恵一『ナイトフライ』のような本が成立したのも、本書が耕した土壌があってこその出来事だろう。

そんな本が2000年代初頭に登場したことは、象徴的だが偶然ではおそらくない。

本書が画期的だったのは、まず何より、音楽理論を知的エンターテインメントにしてしまった点に求められる。ミュージシャンが音楽理論についての本を書くのは珍しくないけれど、実践のための教則本、理論書の域を超えるものはなかった。

バークリー音楽院とその教育システムという選択も絶妙だった。バークリーの名は人口に膾炙していて、卒業生である邦人ミュージシャンも少なからずいるにもかかわらず、あるいはいるからこそ、実態はあまり知られておらず、ある種の伏魔殿でもあるかのように神話化した言及ばかりがされてきた。

その一方で、バークリーの方法論は、商業音楽の展開と発展に不可欠な寄与を及ぼし、見方によっては支配してきた。

したがって、バークリー・メソッドの実像を知らしめて分析することは、すなわち、20世紀の商業音楽から神秘性を剥ぎ取り解体する行為とパラレルであり、メソッドの限界を見極めることは、商業音楽の未来を占うことと同義になるというわけである。

音楽批評的な観点から重要だと思われるのは、バークリー・メソッドというつとめて記号的に構築された体系を分析する行為が、当然ながら論者に分析的かつ実証的であることを要請してくること、それから分析の成果の汎用性がきわめて高いことだ。言い換えるなら、この本によって印象批評は一掃されてしまったのである（理念的には。現実には脈々と残っているが）。

世界観の基底を成している、「商業音楽のセントラル・ドグマである機能和声の推進力」と「一貫

本主義のセントラル・ドグマである自由な欲望の永久循環」とが一致するものであると見る精神分析的アナロジーが本書のチャームを基礎づけていたことも見逃せない。ドゥルーズを援用して同じ主旨のことを述べた本を見かけたことがあるのだが、命脈尽きかけていたニューアカ的言説への未練を、このアナロジーは掬い上げていた。誘い受けというやつである。

04 生明俊雄
『ポピュラー音楽は誰が作るのか』
勁草書房、2004年

副題には「音楽産業の政治学」とある。ポピュラー音楽というものを、音楽産業に関わる様々な職能の人々の協働による文化的生産物と見なし、レコード会社を中心とした生産の場に働いている力学を分析して、日本の音楽産業構造の変遷を追おうという主旨だ。倉田喜弘『日本レコード文化史』の衣鉢を継ぐ仕事とも言えそうで、著者も批判的乗り越えを目指しているように見える。

大衆音楽は、商品性と創造性という相反する二面性を持つため、「アーティスト vs 音楽産業」という対立構造を想起しがちだ。典型的にはアドルノの、音楽を規格化し利潤を貪る音楽産業という批判がそうで、こうした認識はいまだ根深い。そこで、アドルノ以降の海外の音楽産業研究を参照して、ダイナミックで弁証法的な産業構造のモデル化を目指そうというのが生明の思惑である。

本書が分析の核心に置くのは「原盤」である。原盤とは、レコードやCDにプレスされる元となる音源のことで、原盤制作のイニシアチブをめぐる駆け引きと移り変わり、すなわち「政治」が、音楽産業に構造変化を促してきた。原盤権には、複製権をはじめとする、強力かつ利益を生む権利が付随しているからだ。

原盤に着目するとポピュラー音楽の見え方はガラリと変わる。たとえばオーディション番組「スター誕生！」で札を上げるレコード会社が競っていたのは、「実質的にはプロダクションとの原盤契約交渉権だった」という具合だ。

生明は、ビクターで制作に携わってきたレコー

CamScannerでスキャン

ドマンである。定年後、自らが体験してきた音楽産業の変化を研究書のかたちで残したいとの思いから大学院に入り直し本書を仕上げたそうだ。

05 奥中康人
『国歌と音楽　伊澤修二がめざした日本近代』
春秋社、2008年

近代化を急ぐ明治新政府は、1879（明治12）年、文部省管轄の音楽教育機関として「音楽取調掛」を設立した。御用掛（担当官）に任命されたのは伊澤修二。そもそも音楽取調掛は、教育の事情を学ぶために米留学した伊澤と、その頃文部省官吏だった目賀田種太郎の提言で設置された機関であり、1887年に東京音楽学校（現在の東京藝術大学音楽部）へと発展するのだが、同校の初代校長も伊澤が務めた。

伊澤の業績の第一は、西洋音楽を音楽教育の基礎に据えたことに求められる。取調掛で伊澤がまず着手したのは、米国から音楽教師メーソンを招いて「小学唱歌集」を編纂することだった。日本音律と西洋音律とに「毫モ異ナル所ナシ」と強弁してまで西洋音階の導入に固執した伊澤について、研究の多くは、近代日本にふさわしい開明的人物像を描いてきた。

一方、明治12年に天皇の名による教学聖旨が出されたことで、唱歌教育は徳育を繰り込むことを余儀なくされていった。この国家主義的政策を推し進めたのも伊澤だった。

「開明的洋楽派」と「保守的儒学派」が同居する伊澤の矛盾に研究者たちは悩まされてきたが、いや、実はぜんぜん矛盾なんかしていなかったんだと、本書は、両像の統合を、史料や先行研究の精査を通して試みる。奥中の描き出す伊澤修二は、いうなれば「損して得取れ」的な、超合理的な近代人である。そのキャラは、「毫モ異ナル所ナシ」とうそぶいた伊澤に確かに合致している。

06 黒沢進
『黒沢進著作集』
ウルトラ・ヴァイヴ、2008年

CamScannerでスキャン

黒沢進は、その徹底したGS研究によりポピュラー音楽評論の新時代を切り拓き築いた。GSから派生するかたちで、戦後のロカビリー・ブームからカバー・ポップス、60年代末から70年代初頭にかけてのフォーク、ニューロックに至る系譜を描き出してみせたが、史料の発掘、整理を旨とし、評論や批評は基本的にオミットしていた(ないわけではない)点で、音楽評論家というよりも音楽史家と呼ぶべき存在感を放った。

本書は、2007年の黒沢急逝を受けて、盟友である高護が発行人となり編纂された著作集である。黒沢の単著ではない単行本やムックへの寄稿、雑誌連載などが網羅されている。この編集方針は、黒沢の活動にならうと同時に、「自ら参考文献と化していた」黒沢進という存在の史料性を明示するために採られたものだ。

本書は新たに再構成する〝集成〟ではなく、あくまでも分散する文章そのものを採集、保存、整理することを主旨とする。結果的に職業となった調査活動をまとめ、それ自体が第一級の史料であることを証明するのが本書出版の意図である。

収録された原稿は、1986年から2007年に及ぶ。黒沢が初の研究成果である『資料 日本ポピュラー史研究』を自費出版で上梓したのは1982年のこと。『ミュージック・マガジン』や『ロッキング・オン』が主導してきた主観的評論スタイルに陰りや飽きが出てきたのと入れ替わるように登場したのは、時代の要請でもあったのだろう。

07 川崎弘二
『日本の電子音楽　増補改訂版』
愛育社、2009年

2006年の初版の段階ですでに600ページを超えていた大著が、その3年後になんとさらに約500ページの増補改訂がなされて出版されるという、音楽以外の書籍界を眺めても極めてスペシャルな出来事を実現させた著者にスタンディン

グ・オペーションを送りたい。

「残されている作品の多くがただ耳にすることとすら難しいという現在の状況において、これまで先人たちが培ってきた批評的言説を整理し、閲覧することの可能な資料を確認しておくことは無駄ではないと考える」という立場から、川崎は、戦後日本の音楽界を席巻し、そして一旦は薄闇の彼方に忘却されていった「電子音楽」というジャンルについて、徹底した一次資料調査と関連者へのインタビューの積み重ねを通して、この「二〇世紀の未来の音楽」がいったいどのようなものであったのか(あるいは、どのようなものでなかったのか)を再構築してゆく。記録の集積から浮かび上がってくるのは、テクノロジーや技法のアップデートと並走して展開されてゆく、戦後の日本の音楽家たちの「作曲」への情熱である。資料としても決定的な価値を持つ氏の著述は、さらに『武満徹の電子音楽』(アルテス・パブリッシング)へと(またしても1100ページ超!)引き継がれてゆく。

08 輪島裕介

『創られた「日本の心」神話 「演歌」をめぐる戦後大衆音楽史』

光文社新書、2010年

「演歌」は実は、昭和40年代というそう遠くない昔にできた新しいジャンルである。「演歌は日本の心」だなんだと言われるが、その「伝統」は、歴史修正的に捏造された、「江戸しぐさ」などと同類の「偽りの伝統」なのだ。

輪島のこの本は、演歌という新ジャンルが成り立ったプロセスと、その新ジャンルが「真正な日本の文化」に結び付けられていったプロセス、およびJ・POP以降の演歌の命運を綿密に検証した1冊である。演歌が実は新しいジャンルであるという事実自体は、歌謡曲のマニアなど知っている人は知っていることだったが、成立の経緯を多角的、総合的に分析したのは輪島がおそらく初めてだ。

明治時代に自由民権を歌う「演説の歌」として興った「演歌」が昭和40年代に日本調の流行歌を

CamScannerでスキャン

指すジャンルの呼称としてリバイバルしたのは、グループサウンズなど洋楽的歌謡曲に対する反動をレコード会社が宣伝戦略に利用したためだったが、流行歌を低俗・頽廃と批判する既成左翼の進歩主義に対抗したい新左翼文化人が、その新演歌を、あたかも抑圧された民衆を代弁する土着の歌、日本のブルースであるかのごとく称揚したことが「演歌は日本の心」という「偽りの伝統」の形成につながっていったのである。

いわば批評が歴史を捏造したわけだ。是非はおこう。今それほどの力を果たして批評が持ちうるかということも含めて、本書の興味にとって非常に重要なサンプルである。

09 長木誠司
『戦後の音楽』
作品社、2010年

音楽だけに留まらず、第5章のブロック、つまり90年代以降のニッポンの言論界でひろくおこなわれたのは、「民族」や「国家」や「戦後」といった枠組みを見直す、いわゆるパラダイムの変更作業である。2007年に日本戦後音楽史研究会によって上梓された『日本戦後音楽史』(平凡社)は、こうした動きを受けてまとめられた、おそらく初めての「日本・戦後・(芸術)音楽創作」の通史だろう。

『戦後の音楽』は、この会のメンバーの一人であった長木誠司による、同じ時期を対象として、「GHQ」「合唱運動」「十二音技法」「オペラ」「映画音楽」「放送」「批評」といったちょっと変わった個別テーマで切り取って記述した1冊である。従来の(日本クラシック音楽の)批評言説からこぼれ落ちてしまう様々な「運動」の丁寧な再点検から、たとえば、本章でも取り上げた山根銀二と山田耕筰の「戦争犯罪」論議についてもあらたな知見が示されており、とても勉強になりました。連載されていた『レコード芸術』は現在でも月刊で発売中。クラシック雑誌は強い!

CamScannerでスキャン

10 大和田俊之
『アメリカ音楽史 ミンストレル・ショウ、ブルースからヒップホップまで』
講談社選書メチエ、2011年

建国後、アメリカに初めて誕生した大衆娯楽はミンストレル・ショウだった。白人が顔を黒く塗り黒人に扮して、歌や踊り、コントなどを披露する見世物である。白人が戯画的にデフォルメされた黒人のキャラクターになりすまし、それを白人が喜んで鑑賞するという倒錯したこの芸能は全米に広まるが、南北戦争以後には、本物の黒人が演じるミンストレル・ショウが登場してくる。黒人が黒人を模したとも、白人が模した黒人を黒人がさらに模したとも見ることができそうだが、どっちにしても入り組んだ話である。

ミンストレル・ショウに端を発するこうした「〈偽装〉の重層性」こそがアメリカ音楽文化のアイデンティティを決定づけ、駆動してきたという認識を基礎に、大和田は、アメリカ音楽史を辿り直す。ブラックフェイスの装置は、あらゆる民族的差異を隠蔽しつつ白人／黒人の差別構造のみを強化する。そしてアメリカの音楽文化は、基本的にこの仮構された人種的分断がはらむテンションとダイナミズムをめぐって展開されるといえるだろう。

ブルースの発掘により黒人を消費者として発見したレコード産業は、黒人コミュニティに特化した「レイス（人種）・レコード」を出し始める。それに対しヒルビリー／カントリーが白人に特化した音楽としてカテゴライズされ白と黒の分断が進むのだが、音楽産業の発展に伴い勃発した利権闘争が、黒人音楽を聴く白人リスナー、白人音楽を聴く黒人リスナーという予期せぬ副産物を生み出す。この「人種混淆」の土壌に、ロックンロールが、そしてエルヴィス・プレスリーが誕生することになる。

世界のポピュラー音楽の歴史を白人文化と

CamScannerでスキャン

黒人文化の混淆という図式でとらえるならば、その結節点のひとつは間違いなくエルヴィス・プレスリーのパフォーマンスにある。

だが「「黒」と「白」の弁証法」で構築されたこのポピュラー音楽の歴史は本当だろうかと、大和田は、自分で枠組みを作っておきながら留保する。「白人」は、黒人への偽装がそれ以外の人種を「黒人でない」と否定的に括るがゆえに生まれた概念であると最初に念を押していた大和田は、黒と白の構図でブルースやジャズの歴史をさらいながら、留保をつけ続ける。

大和田に留保を強いているのは、「白人」の下に隠されてきた第三項、ヒスパニック／ラティーノという「茶」の存在がアメリカ音楽史全体を書き換えるだろうという予感である。「アメリカ音楽のラテン化」と大和田が呼ぶその地殻変動を引き起こしつつあるのは、人口動態の変化だ。2050年には合衆国人口の4分の1をヒスパニック／ラティーノが占めるとの予測が、アメリカという国家の枠組み自体に対する認識の更新の必要を我々に突き付けてくるのである。

11 『文藝別冊　大瀧詠一』

河出書房新社、2005年（2012年に増補新版が刊行）

やれても説明できない人もいるし、説明できてもやれない評論家のような人もいる。だから実践できるできないということと、説明できるかどうかというのは、まったく別の能力なんだよね。やれるだけ、説明できるだけ、その両方ができるという三つのパターンがあると思うんです。

そう内田樹との対談で語った大瀧詠一はもちろん「両方ができる」人であり、説明と実践が不可分に結び付いたミュージシャンだった。「両方ができる」というより「両方やらずにいられない」と言ったほうが実態に近いと思うが、そうしたミ

CamScannerでスキャン

ュージシャンの系譜というのもあって、本書共著者である大谷能生などもかなり強力に「両方やらずにいられない」人である。文芸の話になるが十数年前に「小説のことは小説家にしかわからない」論争というのがあった。これ自体はしょぼくて実りのない、締まりのない論争に終わったのだが、「やらずにいられない」ミュージシャンたちそれぞれの動機を検分することは音楽批評史の一面を描くだろう。

ともあれ大瀧は、知識と理論の両面で、並の音楽評論家は尻尾を巻いて逃げ出すくらいの評論家でもあって、亡くなった後も影響力は衰えていない。評論家・大瀧の主要な論でありながら入手が難しかった「分子分母論」「ポップス〝普動説〟」、加えて伝説のラジオ「ゴー！ゴー！ナイアガラ」(ラジオ関東)の全放送曲目リストを本ムックは採録している。「普動説」「全放送曲目リスト」などは新版にしか収録されていないので、新旧どちらも品切れだが、古書で探すさいには増補新版を入手されたい。

⑫青木深
『めぐりあうものたちの群像　戦後日本の米軍基地と音楽1945-1958』
大月書店、2013年

歴史とは人々が生きて交わってきた無数の瞬間の痕跡であり、それぞれの瞬間は漏れなく現在に結びついている。ある瞬間にそこにいた人々の息吹や記憶、縁や軌跡など、瞬間瞬間の積み重なりを「幅と厚み」(石子順造)をもって記述して初めて、歴史は冷たく固着されることを止め、現在と交錯しうるものになるはずだ。

だが、三次元以上あるその幅と厚みを、二次元かつ線形的であることを本質的に免れない書物というメディアで再現あるいは表象することは原理的に不可能である。

本書の最大の特徴は、無茶と承知しながらその不可能性に真っ向から取り組んだところにある。

対象は、GHQ占領下、日本各地に設けられた基地や接収施設、その周辺の歓楽街などで鳴った音楽と人々との関わり、つまり進駐軍クラブと音

集が主題だ。ただし既存の研究とは大きく異なる点がある。米軍将兵に焦点が当てられているのだ。著者は言う。占領期について様々な研究がなされてきたが「戦後に来日した米軍将兵に関しては、名前と顔の見えない画一的な像しか提供されていない」。だからその欠落を埋めたのだと。

資料はほとんどない。内外の文献を渉猟した上で著者は、日本各地はもとよりアメリカへも何度も足を運び、邦人の関係者および在日経験のある元兵士たち約150名から彼らの「瞬間」を聞き出すという実に遠大な作業をこなし、「個々の時間／瞬間」の絡み合う連なりを描き出してみせた。偉大で巨大な仕事である。

（※日経新聞に書いた書評を改稿）

⑬間章

『間章著作集』

月曜社、2013〜14年

間章は1978年、脳出血のため32歳で死去した。同年9月に薬物で事故死したミュージシャン・阿部薫（享年29歳）とともに、彼らは「ポスト・フリー・ジャズ」時代の終わりを（結果として）「夭折」というかたちで象徴することになってしまった。生前は1冊の著作も持たなかった（死後に4冊の本が編集刊行されている）間章の原稿が、2010年代に入って未発表・講演・詩作なども含めて全3冊に集成された。竹田賢一の『地表に蠢く音楽ども』（月曜社）など、当時のシーンに大きな影響を与えながら、まとめられることのなかった批評を丹念に掘り起こしている月曜社の誠実な仕事である。デレク・ベイリー、ミルフォード・グレイヴス、スティーヴ・レイシーの真価をいち早く認め、彼らの初来日を実現させた彼の「音楽を捉える耳」の鋭敏さは、著作に収められた他のミュージシャンの選択からも明らかだ。このセンスに支えられて、しかし、間の言説は以下のような修辞をまとって書き始められる。

> 長い風が吹き晒していた。廃墟の忘却は、忘却の中の廃墟のままにまだとどまっている。そして個別・私の不在はとうとうジャズ

の終わりに力を貸さなかったようだ。

彼はこのように「ジャズ」を語る必要があったのだった。この「必要」はこれから十分に精査されるべきだろうと思う。

⑭ 柳樂光隆（編）『Jazz The New Chapter』シンコーミュージック、2014年

モダンジャズが終わった後、その向こうに広がっていた光景。『Jazz The New Chapter』がコンパイルして見せたのは、（とりわけ批評的枠組みでは）死んだと思われていたジャズの、実は肥沃な現在である。

具体的には、ロバート・グラスパーというピアニストを軸に据え、2000年代以降のジャズ・シーンの広がりを、クラブ・ミュージックやヒップホップなど非ジャズ的とされてきた領域との横断や交配を視野に入れ、同時代的に水平に、言い換えれば歴史を切断してマッピングしている。

なぜグラスパーなのか。監修の柳樂が2012年のアルバム『ブラック・レディオ』に「彼の世代のジャズ・ミュージシャンによる一つの宣言」を聞いたからだ。「ロバート・グラスパーを中心に据えてみると、今まで見えてこなかったジャズの、アメリカの音楽シーン全体の見取り図が見えてきたのだ」。

歴史を切断することについて、故・中山康樹がこう書いている。これまでのジャズの歴史は「スタイル変遷史」にほかならなかったが、90年代以降意味を失い、歴史も存在しなくなった。だとすれば、ジャズの歴史とスタイルを切り離した断面にこそ「安易なスタイルの継承ではなく、姿勢や精神の継承、そして音楽的な更新」を見出すことができるのだと。

私見では、柳樂が作っているのは「文脈」である。それを、意味を失った「歴史＝スタイル」と置換しているのだ。その作業が今よく機能する「批評」であることは、シリーズ化という成功が何より示しているだろう。

CamScannerでスキャン

15 冨田恵一

『ナイトフライ　録音芸術の作法と鑑賞法』

DU BOOKS、2014年

『ナイトフライ』は、スティーリー・ダンのドナルド・フェイゲンが1982年に発表したソロアルバムのタイトル。そのたった1枚を、偏執狂的なまでに緻密な楽曲プロデュースで知られる冨田ラボが、丸々1冊費やして解析してみせたのがこの本である。

とはいえ、楽譜はほとんど登場しない。ドナルド・フェイゲンの個性とされることの多いコードの解釈も「ジャズのセオリーで大部分が説明可能である」と最低限に留まる。冨田は、ポピュラー音楽を「録音」という技術に根差した芸術と見なしており、もはや楽譜ではなく、録音による記録こそが、音楽を彫琢するための記号になったと考えているからだ。

> 録音は単なる記録から作品を制作する工程に変化した。これこそが録音芸術という概念を端的に表わしている。

副題の「録音芸術の作法と鑑賞法」に作り手と聴き手の立場が混在しているのは、制作のプロでないと認識や理解の難しい録音の「作法」すなわち技術的ノウハウを言葉にして開き、聴き手に鑑賞の術として手渡そうという意識からだろう。

『ナイトフライ』が選ばれているのは、それが、デジタル化という決定的イノベーションの幕開けに位置しているのみならず、技術進歩が強いてくる風化に抗いうるポテンシャルをも備えていた稀な名盤だからだ。

本書はもちろん音楽評論としても読むことができるが、音楽リテラシーの更新を目指した手引き書と見るべき書物ではないかと思う。

16 立花隆

『武満徹・音楽創造への旅』

文藝春秋、2016年

2段組みで800ページに迫る巨大な本であ

る。武満徹という作曲家の形成過程に迫らんとしたノンフィクションだが、ベースは武満本人へのインタビューで、都合100時間にも及んだそうだ。

初出は『文學界』。1992年から6年弱にわたった連載で、終了後すぐに単行本化されるはずだったが、武満の死の衝撃から虚脱状態に陥った立花は手をつけることができず、18年間も寝かせることになってしまったのだという。

立花の武満への傾倒は崇拝に近い。立花隆と現代音楽というのは意外な組み合わせに思えるが、年季の入った鑑賞者で造詣が深く、理論にも通じていて、質問は的確でツボを外さない。ノンフィクション作家が「次のテーマは武満徹にしよう」という具合に決めて取り掛かった体のものとは性格が根本的に違っており、全身全霊で取り組んだ仕事であることが端々からビシバシ響いてくる。武満の立花に対する信頼も厚く、聞かれたことにはもう何でも答えている感じだ。

武満の死を挟んで2部構成になっている。第1部は武満の半生をクロニクルに追った「メイキング・オブ・タケミツ」、第2部は、立花の手に残された膨大なテープから重要なトピックを拾い上げていったパートとなる。追加取材、周辺取材と際限なく手を広げていく立花の編集者泣かせの姿勢の賜物で（担当編集者による苦労話コラムが幕間に挟まっている）、第1部は、戦後前衛音楽シーンをめぐる、生彩に溢れた、重層的なドキュメントに仕上がっている。この本でしか知りえないことが多いのは言うまでもない。

⑰毛利眞人

『ニッポン　エロ・グロ・ナンセンス　昭和モダン歌謡の光と影』

講談社選書メチエ、2016年

とにかくこの10年で進んだのは、戦前娯楽音楽／芸能の研究である。筆者（大谷）が瀬川昌久からお話を伺って『日本ジャズの誕生』（青土社）を作った時には、それこそ氏が監修したCDくらいしか戦前日本ジャズ系ポップスを体系的に聴けるものが見つからず、これはSP盤に手を出すしか

CamScannerでスキャン

ないか……と思っていたところ、保利透ら偉大なる「ぐらもくらぶ」の面々によってその手の音源が続々と復刻され、また、研究者による著作も揃ってきて、もうこの分野はただ楽しむだけの状態で良くなったのである。感謝。

他に取り上げるところがなさそうなのでここで書いてしまうが、近年では神山彰を中心に進められている『近代日本演劇の記憶と文化』(森話社)シリーズが素晴らしい成果を上げている。その他、軍歌を専門とする辻田真佐憲、娯楽映画研究家の佐藤利明、浅草オペラ研究の小針侑起各氏などなどの、在野の好きもの(失礼)の仕事にずいぶんと蒙を啓かれております。

この本は「ぐらもくらぶ」での解説活動も心強い毛利眞人によって描かれる、昭和モダニズムの徒花と思われていたジャンルに深く入り込み、多種多様な作品を取り上げて娯楽音楽のタフさを示してくれている。テロよりエロ！　赤よりピンク！　検閲なんてなんのその！　ここに集められた娯楽こそ日本文化の本流であると強く主張したい。

⑱秋山邦晴

『エリック・サティ覚え書』

青土社、1990年(2016年に新版が発行)

主著1冊ということになれば、死後編纂された『昭和の作曲家たち』(みすず書房)になると思うのだが、中学時代(戦中！)に出会ったエリック・サティという作曲家・芸術家について、半世紀以上の時をかけて、きめ細やかな調査と溢れんばかりの愛情と、ユーモアと、エスプリと、さりげない反骨精神でもってまとめ上げたこの本を選びたい。

秋山によると、日本へのサティの紹介の始まりは大正12年。そこからコクトーの絶賛を経由して、音楽家よりもむしろ、坂口安吾ら文学者に影響を与えてゆく。秋山はこの本で、サティの人と作品と周囲への影響関係の研究、サティ自身の詩やエッセイや戯曲、それと自作の楽譜への書き込み(面白い！)の翻訳、秋山がずっと付けていたという「サティ日記」の抜粋、サティ作品のひとつひとつについてのノート……という構えで、こ

の全貌が掴みにくい（ジョン・ケージによると「まるでキノコのように汲み尽くせない」）音楽家の姿を描き出している。その筆致はまさしくサティの作品のように軽やかだ。こういう本が新装再販されているのは嬉しいですね。「復刊」の可能性のひとつとして、この時代の著書として取り上げておきます。秋山邦晴は1996年、「実験工房」時代からの盟友、武満徹と同じ年に逝去した。

⑲ 片山杜秀
『鬼子の歌　偏愛音楽的日本近現代史』
講談社、2019年

90年代は知る人ぞ知るライターであった片山杜秀（アカデミズムにおける専攻は政治思想史）は、『音盤考現学　片山杜秀の本』（アルテス・パブリッシング）シリーズ出版によって所を得た後、多方面にわたってさらなる健筆をふるい、現在では人気・実力ともにもっとも評価されている書き手のひとりである。『鬼子の歌』は文芸誌『群像』に連載された「偏愛音楽的日本近現代史」。当初は各回読み切り、1年で12曲紹介ほどの予定だったが、いざ書き始めてみると「はじめに三善晃の歌劇『遠い帆』を取り上げたら、何回続けても終わらない」（「あとがき」より）という事態に突入してしまい、結果、2年以上の連載をまとめた540ページ超の大著になってしまった。片山には「日本」についても「音楽」についても、まだまだ語りたいことが沢山たくさんあるのである。主題として取り上げている各作曲家の作品はオペラと交響曲がメインであり、これは「鬼子」たちの本領は当然この2大ジャンルにある、という真っ当な判断であると思うのだが、批評への導入はそれぞれ工夫を凝らし、たとえば三善晃について彼は『赤毛のアン』TV主題歌から語り始める。読んで思い出しました、あのオープニングとエンディングの管弦楽の素晴らしさを！　他にもユリ・ゲラーと小林秀雄から始まる諸井三郎論など、実に読み応えのある1冊である。

CamScannerでスキャン

柿沼敏江

『〈無調〉の誕生』

音楽之友社、2020年

西欧クラシック音楽を創作技法の変遷から読めた「歴史」として、おそらく現在でも標準的に取り上げられているのは、ロマン主義の爛熟による19世紀末における調性の崩壊→シェーンベルクとその弟子による無調および十二音技法の開発→第二次世界大戦後のトータル・セリエリズム→それ以降のいろいろ、という流れである。柿沼は本書において、実際は「無調」という言葉を積極的には選ばなかったシェーンベルク楽派の楽曲の分析とその言説を確認することから始め、この小さなエコールがどのようなかたちでクラシックの正嫡と見なされるようになったのかという「物語」を読み解いてゆく。「調性からの解放」という命題は何故必要とされたのか？　前衛の拠点となったダルムシュタット国際現代音楽夏期講習会では、実際には何がおこなわれていたのか——。この本では触れられていないが、ケージの「偶然性の音楽」はおそらく、この物語の対旋律として聴くことができるように思われる。シェーンベルクが「ドイツ音楽の100年の優位の確信」を語った散歩から、2021年でちょうど100年。これまでの「現代音楽」のアイデンティティを問い直す、刺激的な1冊である。

本書の作業が大詰めを迎えていた頃、東京オリンピック開会式の楽曲担当をめぐって小山田圭吾が火だるまになっていた。

四半世紀ほど前に雑誌のインタビューで語ったいじめが蒸し返されたのだったが、騒動が進むうち、雑誌ジャーナリズムのあり方などへも話が拡散した。『ロッキング・オン・ジャパン』はゲラチェックをさせないだの、インタビューやレビューは広告とバーターだのといった話題が出るのを見て、「ニッポンの音楽批評」の歴史を「批評と資本（広告）の一瞬の蜜月」で終わらせた直後だっただけにちょっと複雑な気分になった。

その一方で、小山田のいじめ告白と90年代悪趣味文化との関係を問う流れもあり、こちらは錯綜を極めていた。たかが20数年前のサブカルチャーの一角を俯瞰しようとするだけでこれだけ話がまとまらないんだから、歴史を書くなんてつくづく無理ゲーだ、と思った。

さて、そんな無理ゲーに挑んだ本がようやく完成した。本1冊という限度の容積に何をどう詰めるか試行した結果が本書であって、作り直せばまた別の歴史が現れるだろう。

栗原裕一郎

CamScannerでスキャン